
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00016475 6

LE ORIGINI DI "SALAMMBÔ"

PUBBLICAZIONI DEL R. ISTITUTO DI STUDI SUPERIORI
PRATICI E DI PERFEZIONAMENTO IN FIRENZE
SEZIONE DI FILOLOGIA E FILOSOFIA - N. S. - VOL. I.

LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

LE ORIGINI DI "SALAMMBÔ"

Studio sul realismo storico
di G. FLAUBERT



FIRENZE - R. BEMPORAD & FIGLIO, EDITORI - MCMXX



35-920. — Firenze, Tip. " L'Arte della Stampa ", Succ. Landi, Via S. Caterina, 14

A GAETANO DE SANCTIS

CHE VA RIVIVENDO CON DOTTRINA SERENA

E CON UMANITÀ GENEROSA

LE ANTICHE SORTI DEI POPOLI

CHE ROMA DOMÒ

SOMMARIO

INTRODUZIONE.

Dubbi e progetti dopo il compimento della *Bovary,* abbandono della *Tentation* (3-4) – Il nuovo tema e sua rispondenza allo stato d'animo dell'autore (4-6) – Speranze di facile esecuzione e difficoltà reali incontrate (6-8) – Consueto travaglio della elaborazione artistica (8-9) – Necessità imposte dalla sua visuale di psicologo (9-10) e di ricostruttore (10-14) – *Salammbô* forma di vita (15), espressione decisiva della sua dottrina artistica (15-16) – Scopo di questo libro (16-18).

PARTE PRIMA – **L'eredità romantica.**

CAPITOLO I.

Il racconto orientale.

Potenza e fissità nel Flaubert delle chimere romantiche giovanili (21-23) e segni del precoce dominio della chimera orientale (23-26) – Il suo primo progetto di racconto orientale (26-27) – Persistenza dell'ossessione orientale durante il viaggio d'Italia (27-28) – Studi classici ed orientali al ritorno (28-29) – Gli elementi orientali della *Tentation* (29-32) – Il viaggio in Oriente (33-36) – I nuovi progetti letterari ed *Anubis* (36) – Perchè fu data la precedenza a *Mme Bovary* (36-37) – *Anubis* e il racconto orientale (37-38) – Perchè ad *Anubis* fu sostituita *Salammbô* (39) – *Salammbô* e il racconto orientale (*ibid.*).

Capitolo II.

I ricordi dei viaggi.

Capitolo III.

Gli antecedenti nell'opera flaubertiana.

Capitolo IV.

Gl'influssi contemporanei.

Capitolo V.

Le tendenze romantiche.

Parte Seconda – **Il lavoro di ricostruzione.**

Capitolo I.

La città.

Capitolo II.

La religione.

CAPITOLO III.

Lo Stato.

CAPITOLO IV.

L'esercito.

Capitolo V.

L' indole etnica.

CONCLUSIONE.



INTRODUZIONE

Madame Bovary era stata per il Flaubert l'esperienza decisiva da cui un artista esce riplasmato per sempre. Dovrà esasperarsi ancora, nei risvegli inevitabili dell'uomo pratico o nelle inevitabili rivincite del passato, dietro false immagini d'arte. Ma finirà col trionfare la nuova coscienza estetica rivelata, creata dalla grande prova.

Appena finito il romanzo, il Flaubert tradisce per un momento il nuovo luminoso realismo a cui si è sollevato il suo spirito. Pieno di mille paure sui destini del proprio lavoro, deciso a qualunque audacia per sfuggire alla meschinità degli esordi comuni, pensa di presentare al pubblico tre opere invece di una: insieme colla *Bovary* anche la *Tentation de Saint Antoine* e la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier,* cioè tutto in una volta, com'egli stesso ingenuamente si vanta, del moderno, del medioevale e dell'antico. Non si arresta ai problemi che gli oppone il suo gusto affinato. Riscrive, scena per scena, il lungo dramma dai rigogli orientali, sfrondandolo con coraggio, sopprimendo i voli ultralirici e le deviazioni retoriche dal pensiero centrale, aggiungendo qualche nuova frase, qualche pagina nuova per svolgere maggiormente la figura del protagonista, soprattutto per fondere ogni cosa in un insieme più logico; riafferrato potentemente da quel suo vecchio mondo poetico, s'illude qualche volta di esservi riuscito e finisce collo sperare di più nella *Tentation* che in *Mme Bovary.* E benchè sia costretto a riconoscere che l'opera dovrà restare più bizzarra che bella e

che non si potrà trasformarla in un tutto organico senza una rifusione completa, benchè confessi di essere ormai avvezzo ad una forma più virile e ad effetti più violenti, non abbandona il suo disegno. *Mme Bovary* apparve nella *Revue de Paris* dal 1° ottobre al 15 dicembre 1856; nei numeri dell'*Artiste* del 21 e del 28 dicembre 1856, dell'11 gennaio e 1° febbraio 1857 apparvero dei lunghi frammenti della *Tentation de Saint Antoine.* Entrambe le opere dovevano poi essere ripubblicate in volume.

Il processo per la *Bovary* che faceva temere per la *Tentation* non minori pericoli, l'accoglienza un po' fredda fatta dal pubblico ai frammenti pubblicati nell'*Artiste,* soprattutto l'incontro fulmineo, trionfale avuto dalla *Bovary* gli fecero abbandonar quell'idea. Non era più necessaria una pubblicazione affrettata della *Tentation:* il trionfo della *Bovary* bastava a se stesso. Ed il Flaubert poteva, non più accecato dalle sue ansietà di esordiente, giudicare con piena franchezza l'opera troppo amata. La *Tentation* era veramente fallita: la psicologia del santo sbagliata, l'architettura dell'opera nulla. Certo si sentiva capace, ora che aveva sperimentata felicemente la saldezza dei suoi muscoli di artista, di trarre anche da quell'abbozzo un puro capolavoro, com'era riuscito a trasformare l'*Éducation sentimentale* in *Mme Bovary,* l'ingenuo romanzo giovanile nell'opera perfetta della maturità gloriosa. Ma avrebbe dovuto fare quello che aveva fatto per la prima *Éducation.* Ripensare *ab imis* il proprio soggetto, imprendere un lunghissimo sforzo di compenetrazione fantastica, risognare per anni gli aridi sogni dei primi padri cristiani.

Ma se anche gli fosse stato possibile allora, dopo le noie giudiziarie patite, un rinnovamento così radicale, ispirato ai soli principî della dottrina, non era quello il premio che si riprometteva da tanto tempo la sua fantasia, ansiosa di ritemprarsi, fuori del tedio e dell'afa di Yonville l'Abbaye, in un'atmosfera più ricca di luce e di vita.

L'opera sorta a poco a poco nel suo spirito durante la stesura della *Bovary* ed in opposizione ad essa, intuita con indicibile rapimento nelle pause del lavoro, doveva contenere le me-

raviglie più suntuose del vecchio oriente, essere un vasto poema di battaglie e di assedi, di meraviglie favolose, un sogno pieno di movimento e di splendore, da *Mille e una notte.* « Là je placerai mes amours », diceva a se stesso per assopire le brame insoddisfatte che lo torturavano ancora [1]). Aspirava ad un'opera dove gli slanci della fantasia non fossero arrestati ad ogni passo dal controllo della realtà quotidiana, dove l'ampiezza del quadro e la spontanea abbondanza delle visioni gli consentissero finalmente la festa delle improvvisazioni smaglianti. *Salammbô* nell'intuizione originaria non è altro che un raggiar di colore: qualcosa di purpureo [2]).

Con queste illusioni nel cuore il Flaubert promise a Charles Edmond, direttore della *Presse,* uno studio antico sulla guerra dei mercenari.

La guerra che Cartagine ebbe a sostenere per più di tre anni – verisimilmente dallo scorcio del 241 av. Cristo alla fine del 238 – contro le proprie milizie ribelli, ha sorpreso gli antichi stessi per la sua violenza spietata. La dissero ἄσπονδος πόλεμος, la guerra implacabile. Polibio, che ci ha conservato su di essa le linee essenziali di una più ampia narrazione perduta, la chiama « la guerra più crudele e più iniqua di quante ne esista il ricordo » [3]). È opinione degli storici – del Veith, del De Sanctis [4]) – che la fonte di Polibio, più che uno storico nel senso polibiano della parola, sia stato un artista: Polibio ha dato risalto più che ai fatti di guerra alle scene di orrore. Ma l'orrore è stato appunto l'elemento tecnico per eccellenza di quella guerra barbara. E se artistica sembra l'origine del racconto polibiano è perchè piena naturalmente di suggestioni fantastiche è la realtà storica che ci tramanda.

---

[1]) *Corresp.* (ed. Conard), II, p. 331.

[2]) *Journal* des GONCOURT, I, 360: « J'ai la pensée quand je fais un roman de rendre une coloration, une nuance. Par exemple dans mon roman carthaginois je veux faire quelque chose *pourpre* ».

[3]) POLYB. I, 88 (ed. Büttner-Wobst).

[4]) G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani,* III, I, p. 385 n. 10.

Al Flaubert esso offriva il caos multicolore delle masse barbariche, affluite dai deserti pieni di mostri, allucinate dalla metropoli splendida, sollevate in un delirio di vendetta, di rapina e di sangue. Gli permetteva di colorire, senza mentire alla storia, il quadro più fosco e più radioso: sotto il cielo d'Africa, l'opulenta « città del sole », misteriosamente fastosa, e dintorno, magnifiche di forza e di passione, le orde selvagge che vogliono o conquistarla o morire. La lontananza storica, la scarsità delle rovine e delle memorie, l'ombra sinistra ed ostile addensatasi su quei ricordi, la singolarità del soggetto eccitavano e lusingavano il suo orgoglio di artista. Era appagata la sua mania romantica del *colore* e dell'oriente. Aveva abbandonato a malincuore la *Tentation*, sicuro dell'effetto potente che avrebbe prodotto sul pubblico il contrasto tra essa e la *Bovary*, conscio della necessità di mantener vivo il primo successo e di riaffermare violentemente la propria personalità artistica. Ora la nuova opera rispondeva anche meglio a questi bisogni pratici: più facile ad essere compresa e gustata dal pubblico, sarebbe anche stata di più facile esecuzione.

Poichè così crede dapprima. Teme d'impelagarsi in ricerche eccessive. Raccoglie con fretta febbrile [1]) – dal marzo del 1857 – prima di tornare a Croisset, tutto il materiale documentario che gli sembra indispensabile per non incappare in nessuna svista archeologica. Si propone d'iniziar la stesura appena giunto a Croisset, nel maggio [2]). Resterà in campagna anche durante l'inverno, evidentemente per non tornare a Parigi che coll'opera

---

[1]) *Corresp.* III, p. 115: « Pour soutenir mon début (dont l'éclat, comme on dit en style de réclame, a dépassé mes espérances), il faut que je me hâte d'en faire un autre.... ».

[2]) Scrive a Melle Leroyer de Chantepie, il 18 marzo 1857 (*Corresp.* III, 112): « je m'occupe, avant de m'en retourner à la campagne, d'un travail archéologique sur une des époques les plus inconnues de l'antiquité, travail qui est la préparation d'un autre.... ». Quest'altro lavoro cui qui si allude non può essere che il romanzo vero e proprio, il lavoro dello *stile* cui l'indagine erudita deve servire di base.

terminata [1]). Anche quando gli viene il dubbio che l'inverno non possa bastare, non dubita però della facilità abbondante con cui questa volta fluirà la sua prosa. Poichè l'opera dovrà essere scritta « d'un style large et enlevé » [2]).

« Enfin je vais donc *gueuler* à mon aise! », gridava sfogandosi cogli amici, tutto pieno del proprio soggetto, tutto raggiante di speranza [3]).

Salammbô fu terminata nell'aprile del 1862. Dopo cinque anni. Cinque anni d'incubo triste. Si prolunga monotono nelle sue lettere, nelle sue confidenze il consueto lamento. E non fu mai così desolato. « Avez-vous jamais réfléchi à la tristesse de mon existence et à toute la volonté qu'il me faut pour vivre?... Les exigences de mon écrasant travail me condamnent à une séparation que je maudis. Je commence à croire que j'ai fait fausse route dans la vie.... A quoi bon la laideur, la souffrance, la tristesse, pourquoi tous nos rêves impuissants? » [4]). E si domanda ancora atterrito: « Ai-je vieilli? Suis-je usé? ». Questi singhiozzi ritornano con paurosa insistenza. E non è possibile il dubbio: la piaga che lo tortura è l'opera che sta componendo. Non le liete e facili fantasie, lo slancio superbo dell'anima piena di forza e di orgoglio. Il coraggio, la giovinezza, la fede cieca nella propria chimera sono ormai un ricordo lontano. Ed egli traduce nel suo stile truculento il gemito di Cristo nell'orto: « Je me sens quelquefois triste à crever ».

Se queste crisi di depressione disperata fossero avvenute durante la stesura di un'opera come la *Bovary* il Flaubert non avrebbe mancato di accusare la materia del suo libro troppo borghese e moderno e d'invocare da Dio soggetti meno discordi dalla sua vera natura. E la critica si compiacerebbe a sviluppare l'elegante luogo comune: Flaubert alle prese colla materia

---

1) *Corresp.* III, p. 132.

2) *Ibid.* p. 137.

3) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Hachette, 1883, II, 209.

4) *Corresp.* III, p. 264.

che lo fa soffrire di più, vittima dei lacci ch'egli stesso si è imposti, misero De Sades dell'arte [1]).

Anche *Salammbô* lo ha fatto soffrire, e *Salammbô* era l'opera « qui était le plus dans son tempérament », quella sognata con più ardente desiderio e *vissuta* con più completo abbandono [2]).

Tutte le opere del Flaubert rispondono con eguale immediatezza alla sua vera natura e tutte sono in questo senso nettamente liriche. Ma per sua vera natura non è da intendere l'indole astratta, immutabile nel cui concetto a volta a volta si realizza la momentanea autocoscienza dello scrittore o l'opinione dei critici, bensì la realtà completa del suo *io* in un dato momento, quale l'hanno creata a poco a poco tutte le esperienze anteriori. È completa la rispondenza tra la materia e l'artista ogniqualvolta l'impulso parte veramente dall'intimo e la materia è imposta vibratamente da un bisogno attuale dello spirito. È sempre il caso del Flaubert. Parla sovente della fatalità dei suoi temi: « On ne choisit pas ses sujets, ils s'imposent » [3]). La prima intuizione di un'opera è sempre per lui un largo, spontaneo respiro di tutto l'essere, un'ebbrezza lirica fatta di sonorità immateriali, un'ascensione musicale attraverso la luce.

Vorrebbe un soggetto ove l'incanto delle prime intuizioni fosse ogni momento possibile. Per questo sogna uno stile che viva per intima virtù propria, astraendo da qualsiasi materia. Ma la parola è visione, emozione, vita e le parole più belle sono anche quelle ove vibra una maggior quantità di dolore e di amore. Tra l'ispirazione originaria, stato d'animo pieno d'echi e di barbagli ove convergono fatalmente, dionisiacamente, tutte

---

[1]) Ha dato popolarità a questo concetto P. Bourget, *Études et portraits*, in « Œuvres complètes de P. Bourget », Paris, 1900, pp. 134 sgg.

[2]) Du Camp, *op. cit.*, p. 209.

[3]) *Corresp.* III, p. 304: « Un bon sujet de roman est celui qui vient tout d'une pièce, d'un seul jet. C'est une idée mère d'où toutes les autres découlent. On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet. Voilà ce que le public et les critiques ne comprennent pas.... ».

le forze della vita e l'*opera,* pura espressione, attività serena della sola forza estetica, tra queste due vette illuminate, c'è la valle buia delle fredde analisi e degli aridi raziocini. Ci sono gli sforzi per comprendere e ricreare la mobile trama del reale.

Ebbe per un momento, agli inizi dell'opera, l'illusione accademica che il romanzo storico e il romanzo psicologico fossero due cose distinte [1]. Immaginò l'evocazione storica spontanea e colorata come un itinerario chateaubriandiano: le figure dei suoi eroi, belle soltanto del loro valore plastico, si sarebbero profilate senza fatica, statue di marmo o di bronzo, tra le meraviglie dello sfondo incantato.

In realtà gli era negato di essere un semplice colorista. Non era – lo confessava egli stesso – l'uomo della natura e non gli dicevano nulla i paesaggi senza storia. Per giungere ai contorni precisi, al palpito ritmico senza cui non c'è arte, non conosceva altro mezzo all'infuori del dramma umano: la realtà riflessa e unificata nell'unità di un'anima. Il brivido storico, la facoltà di rivivere il passato, il tanto vantato color locale dei romantici, che cos'erano del resto se non il senso nuovo dell'individualità psichica? « L'âme humaine n'est point partout la même », dice il Flaubert [2]. Anime di ieri, della nostra terra, od anime di duemila anni fa di un paese lontano, il poeta non ha per conquistarle e per viverle che il medesimo processo analitico: rintracciare le sensazioni, i sentimenti, le idee di cui erano costituite. Nessuna differenza tra *Mme Bovary* e *Salammbô*. *Mme Bovary* è un romanzo storico quanto *Salammbô* e *Salammbô* è un romanzo psicologico quanto *Mme Bovary*. Il Flaubert ha dichiarato al Sainte-Beuve: « j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne » [3]. Ma dal momento ch'egli voleva comporre un romanzo, esprimere shakespearianamente la sua visione antica mediante un conflitto d'anime,

---

[1]) *Corresp.* III, p. 137.
[2]) *Ibid.* p. 343.
[3]) *Ibid.* p. 333.

non gli era concesso fare altrimenti: non poteva mutare psicologia.

Nè poteva d'altra parte rinnegare la sua moderna mentalità di scienziato. Certo la sua sensibilità storica non è punto la nostra suscettibilità filologica ed egli cerca di restare fedele al suo principio d'arte che la verità – cioè in questo caso la storia – dev'essere subordinata alla bellezza: tratta i documenti del passato colla disinvoltura con cui trattò le vicende reali di Véronique-Adelphine Couturier, afferma nettamente che un libro può essere pieno di svarioni senza essere perciò meno bello, annuncia esplicitamente che la sua *Salammbô* non sarà un libro storico [1]) e si riassume nell'eloquente menzogna: « Je me moque de l'archéologie ». Ma è passato in lui il soffio di lealtà severa che anima le scienze positive e che dà già una nobiltà nuova a tutto l'esotismo contemporaneo. Nato nel secolo della storia, ammiratore di Augustin Thierry, contemporaneo ed amico del Renan, del Taine, del Maury, ha la loro fede nei grandi destini della nuova scienza e crede davvero che non ci sia più nessun paesaggio umano precluso al panteismo fantastico dell'evocatore. « J'aime l'histoire, follement. Les morts m'agréent plus que les vivants.... Cet amour-là est du reste une chose toute nouvelle dans l'humanité. Le sens historique date d'hier et c'est peut-être ce que le dix-neuvième siècle a de meilleur » [2]). Cerca di comunicare agli altri questo suo amore. Consiglia più volte à Melle de Chantepie di leggere libri storici, d'interessarsi al passato: « Associez-vous par la pensée à vos frères d'il y a 3000 ans; reprenez toutes leurs souffrances, tous leurs rêves et vous sentirez s'élargir à la fois votre coeur et votre intelligence; une sympathie dé-

---

[1]) Scrive nel luglio 1860 ai De Goncourt (*Corresp.* III, p. 246): .... ça ne prouve rien, ça ne dit rien, ce n'est *ni historique*, ni satirique, ni humoristique.... ».

[2]) *Corresp.* III, p. 247. Già nella lettera del 18 febbraio 1859 a Melle Leroyer de Chantepie (*Corresp.* III, p. 207): « Le sens historique est tout nouveau dans ce monde. On va se mettre à étudier les idées comme des faits, et à disséquer les croyances comme des organismes. Il y a toute une école qui travaille dans l'ombre et qui fera quelque chose, j'en suis sûr ».

mesurée enveloppera comme un manteau tous les fantômes et tous les êtres » [1]). Ha bisogno di credere alla realtà delle sue evocazioni per poterle contemplare da artista. La critica lo tortura. E deve buttare una grande offa al cerbero che gli vieta i sacri penetrali dell'arte. Il realismo scientifico della *Bovary* diventa in *Salammbô,* almeno intenzionalmente, ricostruzione storica coscienziosa e serena, fusione dell'artista coll'erudito, rappresentazione imparziale, ricchezza e precisione di minuzie caratteristiche, senso dell'infinita diversità nella identità infinita, rispetto delle innumerabili fatalità che vincolano l'anima singola al suo tutto [2]).

Non è fare ingiuria al Flaubert il considerare *Salammbô* come una ricostruzione storica [3]). Fu tale, realmente, la sua intenzione. Si è difeso fieramente contro i professionisti della storia: « Je crois avoir fait quelque chose qui ressemble à Carthage » [4]). Nel terribile tentativo ha gettate le sue migliori energie. Di là gli son venute le sue sofferenze maggiori.

Quando il Flaubert cominciò il suo lavoro non si sapeva pressochè nulla della Cartagine punica ed egli poteva in questo senso dir con ragione: « On ne sait rien de Carthage » [5]). Ancora nel 1859 il Beulé si doleva che alle ricerche archeologiche su Cartagine non si applicassero di più gli studiosi [6]); solo nel 1881

---

[1]) *Corresp.* III, pp. 118-9. Cfr. anche *Ibid.* p. 273.

[2]) Tra le molte prove che si potrebbero citare della nuova serietà scientifica onde sono animati i migliori letterati di allora (oltre a quanto dice il Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,* Paris 1906, pp. 162 sgg.) mi sembrano molto significativi il giudizio del Renan sul Lamennais in *Revue des deux mondes* 15 ag. 1857 e del Flaubert sui *Misérables* dell'Hugo in *Corresp.* III, p. 315.

[3]) L. Bertrand, *Gustave Flaubert,* Paris 1912, p. 155: « Ce serait.... lui faire injure que de considérer son œuvre comme une reconstitution historique ».

[4]) *Corresp.* III, p. 343.

[5]) *Corresp.* III, p. 214. I fratelli de Goncourt nel loro *Journal,* I, 275: « Flaubert nous conte ses embarras au sujet de son roman carthaginois: *il n'y a rien.* Pour retrouver, il faut inventer du vraisemblable ».

[6]) In *Revue archéologique,* XVI, 1859, pp. 170-180.

si parlò della necessità di una missione scientifica permanente [1]). La povertà dei documenti è tale che il Flaubert teme qualche volta di avere avuta un'ambizione eccessiva: « il y a des fois où ce sujet de Carthage m'effraie tellement (par son vuide) que je suis sur le point d'y renoncer » [2]). A rinunciarvi, a scegliere qualche tema più facile lo consigliano gli amici, il Feydeau e il Duplan soprattutto. Ma egli s'impunta, stimolato dalle difficoltà stesse, sorretto dal ricordo della sua prima visione. Spera di giungere a forza di letture, di ricerche, di riflessioni ad imbeversi talmente di antico, che il colore ne sgorghi naturalmente come un risultato fatale, come una fioritura spontanea dell'idea e che lo spettacolo della città, il dramma intimo dei suci personaggi si spieghino da sè dinanzi al suo spirito come vecchi ricordi risaliti su senza sforzo alla superficie dell'anima. Ma il paesaggio resta vago, la psicologia oscura, la simpatia faticosa. Si lascia trascinare da una lettura ad un'altra; rifà ed estende i suoi studi; interroga gli specialisti migliori; differisce ogni giorno il momento di raccogliere il frutto di tanto lavoro e di cominciar la stesura. Scrive nell'agosto al Feydeau: « Depuis six semaines je recule comme un lâche devant Carthage » [3]). C'è nella sua indecisione il terrore sacro che gl'ispira sempre la sua arte, specie nella solennità quasi religiosa degli inizi; c'è la paura del supplizio che deve ricominciare. Ma la causa principale delle sue incertezze è la mancanza di fede nella storicità delle sue esumazioni; sente troppo malsicuro ancora il terreno su cui cammina; gli mancano i dati essenziali per ricostituire col necessario convincimento la vita interiore dei suoi eroi: « Je ne vois pas nettement mon objectif.... ce qui me turlupine c'est le côté psychologique de mon histoire ». Pochi giorni prima, in una lettera al Crépet, aveva espressa la sua irritazione per non

---

[1]) Si veda la prefazione all'opera del TISSOT, *Exploration scientifique de la Tunisie*, Paris, 1884.

[2]) *Corresp.* III, p. 117.

[3]) *Ibid.* III, p. 144.

avere nemmeno un semplice mosaico *realmente* punico [1]) ed aveva scritto al Feydeau le ormai famose parole: « Je donnerais la demi-rame de notes que j'ai écrites depuis cinq mois et les 98 volumes que j'ai lus, pour être pendant trois secondes, seulement, *réellement* émotionné par la passion de mes héros » [2]).

Ai primi di settembre, benchè l'ispirazione gli manchi, si mette trepidando al lavoro. Si consola pensando che se non è giunto al vero è giunto per lo meno al probabile e che nessuno potrà dimostrargli che ha detto delle sciocchezze. Ma perdurano le difficoltà e le angosce del periodo preparatorio. Leggiamo in una lettera del 4 novembre: « J'ai commencé un roman antique il y a deux mois dont je viens de finir le premier chapitre. Or je n'y trouve rien de bon et je me désespère là-dessus jour et nuit sans arriver à une solution ». E il 12 dicembre: « J'ai entrepris un maudit travail où je ne vois que du feu et qui me désespère. Je *sens* que je suis dans le faux, comprenez-vous? et que mes personnages n'ont pas dû parler comme cela.... J'entrevois la vérité, mais elle ne me pénètre pas, l'émotion me manque ».

Finisce col dirsi – 23 gennaio 1858 – che gli è assolutamente necessario un viaggio a Cartagine: ricollocati nella loro vecchia patria torneranno forse ancora i freddi fantasmi alla vita. E poichè non ci sono transazioni per la sua coscienza di artista [3]), il viaggio ha luogo realmente: dal 12 aprile al 12 giugno di quell'anno. Il cuore gli palpita fortemente quando si avvicina alla città sognata, di notte, mentre la vecchia Tanit brilla sul mare di Tunisi. Furono due mesi di osservazione intensa, di fantasticherie storiche deliziose. Vide tutti i paesi di cui doveva parlare nel suo libro. E la notte sul 13 giugno, ritrovandosi dinanzi al suo vecchio tavolo da lavoro, nella sua stanza, colla fantasia ancora abbagliata da tutte le cose vedute, scriveva nel suo libretto di ricordi: « Que toutes les énergies de la nature, que j'ai aspi-

---

[1]) *Corresp.* III, p. 137.
[2]) *Ibid.* pp. 151-152.
[3]) *Ibid.* p. 169.

rées, me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. A moi, puissances de l'émotion plastique. Résurrection du passé, à moi, à moi. Il faut faire, à travers le Beau, vivant et vrai quand même. Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes. Donne-moi la Force et l'Espoir.... ». È la preghiera dell'evocatore. Tremano in questo grido lirico le sue speranze e le sue paure. L'impresa terribile a cui gli sembrano inferiori le forze, per cui invoca il dio delle anime, è precisamente la risurrezione dell'anima antica. Ne ha domandato il segreto alle linee eterne di quei monti, all'eterno azzurro di quel cielo, di quel deserto, di quel mare, al palpito eterno della Forza immane che pesa tuttora, come un sole triste, sopra quel mondo dello sfarzo pittoresco e della violenza bestiale. La sua mente ribocca ormai d'intuizioni feconde. E gli sembra, sulla nuova base sicura, di poter fondare il suo sogno d'arte senza tradire il vero [1]).

Subito dopo il ritorno è un ardore lieto di lavoro. Abbandona i primi abbozzi; costruisce un nuovo disegno; si conferma nei suoi progetti di bellezza eroica. La psicologia dei suoi personaggi resta ancora, s'intende, un'aspra fatica. Le ansie dello storico, i tormenti dello stilista gli strappano ancora, di quando in quando, dolorosi lamenti. Ma sentiamo anche delle grida di vittoria: « Je crois que je vais arriver au ton juste. Je commence à comprendre mes personnages et à m'y intéresser » [2]). Oppure: « Je commence enfin à m'amuser dans mon œuvre.... Mais au moins, *je vois* maintenant. Il me semble que je vais atteindre à la *Réalité* » [3]). La *sua* realtà, naturalmente. Quella che gli basta per addormentare la propria razionalità ed abbandonarsi pienamente alla pura contemplazione.

La tortura sofferta dal Flaubert durante la composizione di *Salammbô* non è soltanto il travaglio del ricostruttore costretto

---

[1]) Non riesco a capire come l'invocazione ora citata possa sembrare al Bertrand, *op. cit.*, pp. 155-157, una prova che il romanziere non concepì il suo lavoro come una ricostruzione storica.

[2]) *Corresp.* III, p. 179.

[3]) *Ibid.* p. 210.

ad elaborare una materia particolarmente difficile. *Salammbô* è divenuta un dramma, una forma di vita appena il Flaubert ha deciso che la nuova opera sarebbe stata un'opera di lunga lena, pienamente libera quanto al tempo, al metodo, alle intenzioni. Nel maggio del 1857, quando fece ritorno a Croisset, lo studio antico intrapreso doveva essere, in fondo, relativamente modesto. Ma lo riprese in quella serenità carezzevole, santificata dalle sue più nobili ebbrezze, l'antica chimera. Un ritmo largo e calmo di studi, una vita tutta pensiero come una volta. Oh i lunghi mesi di lavoro solitario senz'altro rumore che il vento negli alberi e lo scricchiolio del ghiaccio sul fiume! Che cosa c'era di meglio d'una buona lettura accanto al fuoco, d'un *Amleto* o d'un *Faust* in un dì d'entusiasmo? Indietro ancora, in un oblio assoluto, le brutture del mondo: tutto ciò che si faceva si diceva si pensava nel fango di Parigi. L'arte era davvero l'unico mezzo di passare la vita. L'arte, cioè la comunione mistica colle anime di ogni tempo e di ogni paese; l'arte, cioè l'elevamento quotidiano dello spirito, lo sforzo per diventare più grande e più buono, per amar con più forza, per arrivare ad una sensibilità più intensa e ad una comprensione più profonda; l'arte, cioè, armata di altri strumenti, la *scienza,* la ricerca della verità attraverso la bellezza. È inutile ormai che il Sainte-Beuve, che gli amici più intimi gli consiglino di « salvar capra e cavoli, di mettere dell'acqua nel suo vino », di pensare cioè ai gusti del pubblico. Egli è tornato interamente alla stoica fierezza dell'arte per l'arte.

Salammbô sarà il trionfo definitivo e completo della propria dottrina. La *Bovary* era stata un semplice saggio, un allenamento a prove più ardue. Il suo trionfo era stato, per molta parte, un effetto della persecuzione subita. Si era sentita la bellezza del libro, non si era compresa. Qualcuno, pur applaudendo il volume, aveva vituperato l'estetica da cui era uscito. Questa volta nessun equivoco doveva più esser possibile, tanto violenta sarebbe stata l'applicazione del suo programma ideale. Il pubblico avrebbe ritrovato la stessa precisione scientifica, ma per

l'epoca più oscura della storia; la stessa impassibilità, ma per l'epoca più feroce; la stessa impersonalità, ma spinta alla risurrezione di tempi che non hanno nulla, nè per civiltà, nè per religione, nè per sangue, di comune con noi. Più chiassosamente misantropica, più raffinatamente armoniosa, l'opera avrebbe offeso più fortemente tutti i gusti della folla e sarebbe stata per eccellenza l'opera aristocratica del suo sogno, fatta per poche anime generose e per i tempi ancora a venire. Durante la composizione della *Bovary* e mercè di essa le sue nuove idee estetiche si erano formulate al suo spirito così nettamente da sentire prepotente il bisogno di sfogarle in un libro; pensa spesso alle sue tre *Prefazioni*. *Salammbô* sarà lo sfogo indiretto di questi suoi travagli critici. Scrive ai Goncourt: « Le drapeau de la Doctrine sera cette fois franchement porté, je vous en réponds! »[1])

Salammbô sarà in pari tempo il *Racconto orientale,* uno dei due sogni d'arte che da più tempo eccitavano i suoi fervori fantastici e verso cui aveva sempre confluito, come a due sintesi supreme, tutta la sua vita interiore[2]). Dissiperà appagandole quante restano nel suo spirito romantiche nostalgie dell'antichità e dell'oriente: le esaurirà nell'ipnosi onnipotente delle sue orgie fantastiche. Non il racconto del suo viaggio orientale, ma un viaggio più completo del primo: la reviviscenza sicura di un giorno di vita antica. Scuoterà le sue fibre un vero brivido, quasi ricordo di strani deliri in cui si sieno realmente esaltati la sua mente e i suoi sensi.



Non appena il pubblico avrà libero accesso ai vari mazzi di appunti e di minute che hanno servito allo scrittore e ch'egli ha conservati con cura, vi si butteranno sopra avidamente i ri-

---

[1]) *Corresp.* III, p. 246.

[2]) F. A. Blossom, *La composition de « Salammbô » d'après la Correspondance de Flaubert (1857-1862) avec un essai chronologique des lettres*, in *Elliott Monographs in the romance languages and literatures*, N. 3, Baltimore-Paris, 1914, p. 53: « Rien ne nous autorise.... à chercher le germe de *Salammbô* dans le

cercatori di fonti. Se ne farà certo un giorno la pubblicazione integrale: chè la critica non sa resistere a questi feticismi grossolani. A me è parso di non dover attendere tanto per pubblicare questo lavoro. Non mi propongo difatti, nè di dare l'elenco completo delle fonti flaubertiane, nè di fare intera la storia intima del suo capolavoro, due cose ugualmente impossibili e che resteranno tali. Credo di poter rendere fin d'ora, ai cultori ed ai lettori di Gustave Flaubert, più chiaro e più accessibile uno dei suoi più meravigliosi volumi, di risolvere molti degli enimmi di cui l'opera è piena. Il Flaubert è stato vittima della sua enorme dottrina ed è caduto nell'ingenuità dello specialista che crede chiare e ricche di virtù evocativa al suo pubblico le parole che sono dense di contenuto soltanto per lui. In realtà il mondo che la sua opera suscita dinanzi ai lettori non è che un frammento del mondo molto più vasto che palpitava nella sua fantasia mentre scriveva. Mille allusioni cadono a vuoto; mille belle intenzioni restano vane. *Salammbô* non acquista tutta la sua bellezza suggestiva, non diventa una vera opera d'arte, che per i rarissimi lettori già famigliari col mondo antico. È necessaria un'iniziazione. Perchè l'opera martoriata diventi anche per noi un luminoso prodigio di risurrezione storica, dobbiamo rifare il suo paziente lavoro di ricerca erudita, affrontare i problemi critici ch'egli ha dovuto risolvere, comporre in parte quel grossissimo volume di critica « avec force citations » che il Flaubert dichiarava gli sarebbe stato facile aggiungere al suo romanzo [1]).

---

conte oriental que Flaubert ruminait depuis de longues années et qu'il dut verser en partie dans les différentes rédactions de *Saint Antoine*, mais qui était tout le contraire d'un roman historique ». Studieremo ampiamente il problema.

[1]) *Corresp.* III, p. 253. È troppo spiccio d'altra parte, di fronte alla questione così ovvia in che modo e con quali risultati il Flaubert abbia compiuto il suo compito di ricostruttore d'antico, cavarsela con un punto interrogativo o con qualche spiritosaggine leggera. Due soli studi si sono proposti press'a poco il mio intento: Léon Abrami, *Notice sur Salammbô* in *Œuvres complètes de Gustave Flaubert, Salammbô*, Paris, Conard, 1910, pp. 414-506, e E.-L. Ferrère, *L'esthétique de G. Flaubert*, Paris, 1913. Ma sono assolutamente insufficienti.

In una sua lettera su *Salammbô,* dopo avere osservato che non tutti sono in grado di giudicare entro quali limiti l'autore vi abbia forzata o attenuata la storia e che occorrerebbero, come a lui, molti anni di studio, G. Sand aggiunge: « D'ailleurs cette vérification n'a rien à faire avec la question d'art » [1]).

Prese nel loro stretto senso, le parole di G. Sand sono giuste. Ma errerebbe, secondo noi, chi volesse formulare in modo consimile l'inutilità di queste nostre ricerche. Non è nostro scopo recensire *Salammbô* come un'indagine storica. Il più umile studio di fonti è per noi un frammento di storia psichica. E c'illudiamo, coll'insieme di questo nostro lavoro, di avere ricreato lo sfondo da cui un'opera d'arte come *Salammbô* non può essere scissa senza perdere una parte del suo senso e della sua bellezza.

La critica spicciola si è contentata di asserire, con maggiore o minore sussiego, che il Flaubert « volendo rappresentare la civiltà punica ha fatto tutto, meno che quello ». Così scrive M. Pézard, « *Salammbô* » *et l'archéologie punique,* in *Mercure de France,* 1908, I, p. 638. Giunge alle stesse conclusioni P. de Trévières, *Les erreurs de « Salammbô »* in *La Grande Revue,* 1912, 25 avr., pp. 718-748.

[1]) G. Sand, *Questions d'art et de littérature,* Paris, C. Lévy, 1878, p. 309.



PARTE PRIMA

L'EREDITÀ ROMANTICA

CAPITOLO I.

Il "racconto orientale"

Poche vite di artista presentano una così salda unità di tendenze e di fedi. In poche anime le prime esperienze ideali hanno lasciato maggior vivezza d'impronte. Tutta la sua copiosa attività di scrittore non è che la maturazione graduale dei sogni che lo hanno abbagliato a vent'anni. Non per semplice rimpianto senile, come volle qualcuno [1]), il Flaubert stesso ha riconosciuto di dovere ogni sua grandezza alle ebbrezze romantiche della sua adolescenza: sono in essa i germi essenziali di ogni suo capolavoro.

I temi che la sua fantasia ha accarezzati per primi ed in cui si è riflessa per la prima volta la sua concezione delle cose servono di trama ad ogni suo arricchimento ulteriore. Onde l'apparenza di un arresto improvviso e prematuro nello sviluppo del suo spirito [2]).

L'acutezza morbosa delle impressioni spiega soltanto in parte quest'incubo del passato. È una delle tante forme dell'esotismo romantico. Cerca un rifugio, contro gli orrori del presente, anche nella dolce lontananza dei ricordi. La più desolata delle sue nostalgie è quella degl'*io* scomparsi. Quello che teme sopra ogni

---

[1]) E. Seillière, *Le romantisme des réalistes - Gustave Flaubert,* Paris 1914, pp. 280 sgg.

[2]) M. Du Camp, *op. cit.*, vol. I, p. 252.

cosa è la solitudine che separa l'uomo da se stesso: chè si muore tutte le volte che una gioia od un dolore finisce. Si aggrappa quindi alle sue memorie, ma per togliere loro ogni amarezza, per trasformarle ancora in vita reale. Non vuole che resti senza meriggio nessuna aurora del suo pensiero.

Lo legò pure per sempre ai suoi primi deliri romantici il fatto di avere fissato troppo presto e troppo risolutamente il suo programma di vita. Era un'anima essenzialmente virile, avida, in fondo, di chiarezza, di precisione, di ordine; una volontà prudente che temeva di sprecarsi e di avvilirsi in una sottomissione troppo servile al sentimento e all'istinto; un adoratore della vita e della forza che aveva le vene piene di sangue e cercava dappertutto, nella morale come nell'arte, il rilievo lo slancio il vigore. Per questo amò tanto il lirismo; per questo tra i poeti preferì gli eccessivi, quelli che vanno fino all'ultimo limite dell'idea ed hanno la forza come carattere distintivo supremo. Quando si formulò sulla sua arte dei principî definitivi, pose al disopra di ogni cosa la forza che crea e che organizza, la continuità di energia che appare nella vitalità dei personaggi e nell'unità armoniosa dell'opera. Quando si fissò definitivamente la sua morale, si disse che la nostra vita dev'essere un'*opera* anch'essa, ch'essa deve avere per principale carattere l'unità, essere sostenuta da un sentimento energico ed uno. Il suo assioma fondamentale è quello: unità ed armonia. Guerra ai mezzi caratteri, alle mezze volontà, alle mezze passioni! Bisogna precisare chiaramente la mèta e mettersi arditamente per via. « Il ne faut pas sortir de la ligne droite », è una delle frasi che gli sono più famigliari. Analizzatore instancabile e acuto del proprio cuore, vero fratello di Joseph Delorme che annegava « la lanterne au cou », soffrì più di qualsiasi altro delle torture romantiche, ma, ad un dato momento, a 22 anni, aiutato da circostanze eccezionali, ebbe il coraggio di fare il bilancio del romanticismo, cioè di tutto il proprio passato, e di cercare ove fosse il male di cui soffriva. Gli parve consistesse nella continua alternativa degli entusiasmi e delle prostrazioni: nella fiacchezza

con cui s' inseguiva l' ideale romantico, nell'illusione di poterlo attuare ad un tempo e nella vita e nell' arte. Volle uscire d' infanzia, essere un carattere. Si consacrò alla pura contemplazione artistica. Le forze che prima spandeva in disordine le indirizzò ad un unico fine, sicuro di guadagnare in profondità quello che perdeva in estensione. E fu così che si liberò dal romanticismo senza rinunciarvi. Così potè gloriarsi nei suoi ultimi anni di avere realizzato il sogno di bellezza e di forza di cui ora abbiamo parlato: « Ma vie n'a jamais bronché, depuis le temps où j'écrivais en demandant à ma bonne les lettres qu'il fallait employer pour faire les mots des phrases que j'inventais jusqu'à ce soir où l'encre sèche sur les ratures de mes pages. J'ai suivi une ligne droite, incessamment prolongée et tirée au cordeau, à travers tout ».

In una lettera a Louise Colet del 27 agosto 1846 il Flaubert dice di avere avute due vite distinte: la prima attiva ed ardente, piena di slanci disordinati, ricca di sensazioni, sarebbe finita a 22 anni. Non è necessario che io racconti l' epoca tumultuosa ch' egli considerava come la prefazione del libro della sua vita ed in cui era il segreto del suo carattere e del suo genio. Ci provano i suoi scritti giovanili ch' egli fu tra le vittime del contagio romantico una delle più colpite: furono sue tutte le melanconie e tutte le chimere dei tempi. Popolò il suo avvenire degli splendori più irreali. Ma la nuova vita iniziata a 22 anni, e continuata per tanto tempo nella serenità pensosa della sua villa solitaria, è calma solo alla superficie: le avventure paradossali, i sogni di gloria, di amore, di viaggi lontani onde s' illudeva d' intessere la sua vita futura, continuano a costituire la sua vita: cerca di realizzarli coll' arte.

Una delle sue chimere dominanti era la chimera orientale. A 15 anni, in una fosca novella, *Rage et impuissance,* il cui protagonista è un sepolto vivo che si sveglia nella tomba, il precoce scrittore immagina che il tragico risveglio sia preceduto da un ultimo sogno: « .... il rêvait et c'étaient des songes beaux d'illusions, voluptueux d'amour et d'enchantement. Il rêvait l'Orient! l'Orient avec son soleil brûlant, son ciel bleu, ses mi-

narets dorés, ses pagodes de pierre; l'Orient! avec sa poésie toute d'amour et d'encens; l'Orient! avec ses parfums, ses émeraudes, ses fleurs, ses jardins aux pommes d'or; l'Orient avec ses fées, ses caravanes dans les sables; l'Orient, avec ses sérails, séjour des fraîches voluptés. Il rêvait, l'insensé, des ailes blanches des anges qui chantaient les vers du Coran aux oreilles du Prophète; il rêvait des lèvres de femmes pures et rosées, il rêvait de grands yeux noirs qui n'avaient d'amour que pour lui, il rêvait cette peau brune et olivâtre des femmes de l'Asie, doux satin qu'effleure si souvent dans ses nuits le poète qui les rêve.... » [1]). Erano quelle pure le fantasticherie del collegiale, nei silenzi della camerata, durante le ore di studio, quando i vent'anni gli parevano lenti a venire. Scrive in *Mémoires d'un fou* (1838): « Je me voyais jeune, à vingt ans, entouré de gloire; je rêvais de lointains voyages dans les contrées du Sud; je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses palais que foulent les chameaux avec leurs clochettes d'airain; je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil; je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent; je sentais le parfum de ces océans tièdes du Midi; et puis, près de moi, sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au regard ardent, qui m'entourait de ses deux bras et me parlait la langue des houris.... » [2]). Di visioni siffatte erano piene le sue conversazioni cogl'intimi: col mistico Le Poittevin, col chiassoso Chevalier. Ne sentiamo ancora l'eco nelle lettere che scrive loro. Così, p. es., nel 1842 al Chevalier: « .... O si j'avais une tente faite de joncs et de bambous au bord du Gange, comme j'écouterais toute la nuit le bruit du courant dans les roseaux, le roucoulement des oiseaux qui perchent sur des arbres jaunes.... est-ce que jamais je ne marcherai avec mes pieds sur le sable de Syrie? quand l'horizon rouge éblouit, quand la terre s'enlève en spirales ardentes et que les aigles planent dans le ciel en feu?

---

[1]) *Œuvres de jeunesse* (ed. Conard), vol. I, pp. 153-4.

[2]) *Ibid.* I, p. 491.

Ne verrai-je jamais les nécropoles embaumées où les hyènes glapissent, nichées sous les momies des rois, quand le soir arrive, à l'heure où les chameaux s'asseoient près des citernes? Dans ces pays-là les étoiles sont quatre fois larges comme les nôtres, le soleil y brûle, les femmes s'y tordent et bondissent sous les baisers, sous les étreintes. Elles ont aux pieds, aux mains, des bracelets et des anneaux d'or et des robes en gaze blanche.... » [1]). Da queste citazioni appare abbastanza la vivezza allucinante del suo esotismo: bastano a rivelarci la natura dell'oriente da lui sognato. È l'oriente convenzionale della tradizione, quello dei giaurri e delle odalische, quello di cui si farà beffe più tardi raccontando l'educazione romantica di Emma Bovary: sul solito sfondo di piante esotiche, di minareti e di rovine, col solito accompagnamento di animali feroci e di cammelli, l'abbraccio del sultano e della baiadera. È la terra fantastica del sole e degli amori. Quella soprattutto, per il Flaubert, cantata dall'Hugo, abitata e celebrata dal Byron. Chè G. Byron fu il genio cupo della sua adolescenza, il suo primo ideale di umanità superiore.

La sua vita avventurosa gli suggerì i suoi primi sogni di avvenire, gl'ispirò il culto della passione sfrenata, il desiderio di poetici pellegrinaggi attraverso i paesi dell'arte e del sole. In un *portrait de lord Byron,* scritto a 11 o 12 anni, ingenuo sfogo di neofita cui sia stato rivelato il vero dio: « .... il n'aimait pas la France ....en France on ne respire pas comme à Venise l'air embaumé de quelque villa ....il aimait l'Italie ....il l'aimait, parce que là on y trouve des coeurs qui aiment ou qui haïssent, des yeux qui vous lancent des éclairs d'amour ou de passion; là on y trouve toujours quelque femme belle et inconnue comme un songe doré de jeune homme; là on y trouve ou amour ou poignard; là on y trouve toujours quelques sons d'une guitare et d'une voix suave, qui résonnent le soir au clair de lune, sur les eaux blanches du lac voisin.... » [2]).

---

[1]) *Corresp.* I, p. 102.

[2]) *Œuvr. de jeun.* I, p. 26. Allude egli stesso alle origini del suo « orientalismo » nella sua lettera dell' 11 dic. 1846 (*Corresp.* I, p. 275): « .... n'est-ce

Anche per il Flaubert l'antichità ha lo stesso fascino e gli stessi caratteri di una terra orientale. Lo attira specialmente la Roma dei Cesari, magnifico incendio di emozioni titaniche, spettacolo grandioso di orgie di feste di delitti. Ne ammira le geste trionfali, la virilità possente [1]).

Orbene, nella prima *Éducation sentimentale* (1845), il romanzo involontariamente autobiografico ove il Flaubert ci ha descritto la mistica serenità in cui s'era acquetato il suo spirito dopo la crisi suprema, non solo ritornano frequenti le prove dell'ossessione orientale, ma è anche mostrato in che modo l'incubo fantastico dei primi anni si muti in un serio programma di vita. Jules, il personaggio in cui ha rappresentato sè stesso, si accinge a comporre una storia delle trasmigrazioni asiatiche [2]): ha dei vasti progetti di studi antichi [3]). Non è una semplice fantasia. La prima *Éducation* fu terminata nel gennaio del 1845. Il 16 agosto 1846 il Flaubert scriveva: « Quant à moi, je fais toujours un peu de grec. Je lis le voyage de Chardin pour continuer mes études sur l'Orient, et m'aider dans un conte oriental que je médite *depuis dix-huit mois* », il che ci riporta appunto al gennaio del '45, al bel programma di vita intellettuale che serve di chiusa all'*Éducation*. Altri accenni a questo suo nuovo disegno s'incontrano qua e là nel suo epistolario. Il 13 maggio del 1845 scrive dall'Italia all'amico Alfredo: « Je rumine toujours mon conte oriental que j'écrirai l'hiver prochain ». Lo scoraggiano qualche volta le difficoltà del soggetto, i suoi tristi avvenimenti domestici: « mon conte oriental est remis à l'année prochaine, peut-être à la suivante et peut-être à jamais » [4]). Ed in un'altra

---

pas à l'étranger que vont tous nos rêves? Enfant nous désirons vivre dans les pays des perroquets et des dattes confites, nous nous élevons avec Byron ou Virgile, nous convoitons l'Orient dans nos jours de pluie.... ».

[1]) Si vedano il bozzetto giovanile *Rome et les Césars* in *Œuvr. de jeun.* II, pp. 275 sgg. ed *Éducation sentimentale*, pp. 159-161; 163.

[2]) *Éducation sentimentale*, pp. 165-166.

[3]) *Ibid.* p. 156.

[4]) *Corresp.* I, p. 183.

lettera: « Je vais m'occuper de régler un peu mon conte oriental, mais c'est rude » [1]).

Resta assodato, nonostante la scarsità dei dati al riguardo, che dopo avere compiuto l'*Éducation* il Flaubert si occupò lungamente di un suo racconto orientale. Quale fosse precisamente ci è ignoto. Le sue letture cinesi [2]) ed indiane [3]), cui alludono alcune sue lettere, ci permettono di dare un valore speciale al cenno che abbiamo rilevato nell'*Éducation sentimentale:* si trattava forse davvero dell'Asia vera e propria, dell'Oriente più lontano. Molto verisimilmente dell'Oriente antico.

Il nuovo lavoro fu ritardato ed ostacolato da circostanze diverse.

Dapprima, nell'aprile del '45, un breve viaggio in Italia. Scende tra noi coll'animo ancora irraggiato dalle idealità sonore celebrate poco innanzi nel suo volume; fiero del suo isolamento, curioso di sorprendere e di assaporare le sensazioni ancora ignorate che farà nascere in lui la nostra terra. Traspare dalle sue note di viaggio che la sua fantasia è dominata dal nuovo soggetto: nella piccola parte d'Italia da lui veduta non lo attraggono che le cose in cui gli sembra di riconoscere alcunchè di orientale. Genova lo fa pensare a Costantinopoli; orientale, nel suo insieme, gli sembra la bella città adagiata tra le alture ed il mare, col suo faro che somiglia a un minareto. Vi ritrova il lusso imponente, il gusto aristocratico degli antichi. Si arresta dinanzi a colonne di pietra cinte di rose come dinanzi ad un simbolo [4]). Lo riempiono di entusiasmo i palazzi marmorei, i bei soffitti dorati « sotto cui si amerebbe con tanto orgoglio »; resta in estasi dinanzi al mare, al bel mare mediterraneo solcato un giorno

---

[1]) *Corresp.* I, p. 174.

[2]) *Ibid.* I, p. 217.

[3]) *Ibid.* I, p. 241: « aujourd'hui j'ai fini *Sakountala;* l'Inde m'éblouit: c'est superbe. Les études que j'ai faites cet hiver sur le brahmanisme n'ont pas été loin de me rendre fou; il y avait des moments où je sentais que je n'avais pas bien ma tête ».

[4]) *Notes de voyage,* Paris, Conard, 1910, I, p. 22.

dalle carene romane [1]). Le vecchie sentimentalità lo riafferrano: « La terrasse est longue, faite pour de lentes promenades au soleil, à l'ombre de la tente de soie, le bras appuyé sur le négrillon en jaquette rouge, en regardant l'horizon d'où s'avancent des navires qui reviennent du Levant.... » [2]). Lasciò con una singolare stretta al cuore la nobile cortigiana antica appoggiata al suo balcone di marmo [3]); per più giorni gli mancò la forza di dire una parola. A Torino è colpito particolarmente dalle armature orientali, turche o arabe, della Sala d'armi reale [4]). Troviamo tra i suoi appunti: « paradis terrestre; arbres à feuilles d'or que le soleil dorait. On s'attendait à voir apparaître derrière un buisson le sultan grave et doux avec son riche yatagan et sa robe de soie. C'est le lieu du golfe le plus voluptueux que j'aie vu, la nature vous y charme de mille séductions étranges et l'on se sent dans un état tout sensuel et tout exquis. S'il durait longtemps, il ferait mal.... » [5]). Nessuna descrizione potrebbe essere modellata più fedelmente sull'oriente borghese dei *keepsakes* e del retoricume romantico. Si tratta semplicemente dell'Isola Madre.

Ritornato in famiglia il Flaubert non si mette subito a stendere il suo racconto. Non si nasconde le difficoltà dell'impresa. Tra le conquiste ideali di Jules, nel periodo della sua grande riforma, c'è anche quella di avere compreso la necessità dei lunghi studi e delle aspre fatiche. La poesia epica è meno poetica della storia, dice nell'*Éducation* [6]). Per rivaleggiare colla storia l'arte non ha che un mezzo: integrarla. Ma quanto sapere è necessario per capire il passato! quanta erudizione iniziale per giungere a quel sapere! quanta sagacità per applicarlo, per conservare alle cose antiche la loro luce, il loro vincolo reale! Per parecchi anni le sue letture, le sue meditazioni concernono pre-

---

1) *Corresp.* I, p. 153 e lettere successive al Le Poittevin.
2) *Notes de voyage*, I, 29.
3) *Ibid.* I, 35.
4) *Ibid.*
5) *Ibid.* I, 46.
6) P. 267.

valentemente il mondo antico. Ed ha lo slancio entusiastico, la pazienza eroica di chi è animato da un grande scopo: ritrovare l'antichità nella sua pienezza. Va direttamente alle fonti: le legge per intero, possibilmente nella loro propria lingua. Si nutre dei libri che gli sembrano più densi di spiriti antichi: la Bibbia, Omero, Erodoto, Lucrezio, Virgilio, Sant'Agostino. Si fa degli idoli: Apuleio ed Aristofane. A mano a mano che le sue ricerche si estendono, che le pagine antiche si animano nella sua fantasia, si conferma nell'utopia romantica del verbo risuscitatore; crede di ritornare alla sua vera patria, la sola ove valga la pena di vivere. Alla fine di una delle sue giornate laboriose, così si sfoga per lettera: « ....dans un mois environ j'aurai achevé Théocrite. A mesure que j'épèle l'antiquité, une tristesse démesurée m'envahit en songeant à cet âge de beauté magnifique et charmante passée sans retour, à ce monde vibrant, tout rayonnant, si coloré et si pur, si simple et si varié. Que ne donnerais-je pas pour voir un triomphe, que ne vendrais-je pas pour entrer un soir dans Suburre quand les flambeaux brûlaient aux portes des lupanars et que les tambourins tonnaient dans les tavernes.... » [1]).

Altre fantasie intanto si venivano intrecciando col suo disegno primitivo. Un quadro del Breughel, *La tentazione di Sant'Antonio,* da lui veduto a palazzo Balbi, durante il suo breve soggiorno a Genova, gli aveva lasciato un'impressione profondissima; gli era subito venuta l'idea di ricavare da quel soggetto un lavoro teatrale. Gli era cioè balenato al pensiero, dinanzi a quell'opera, il modo di completare e di unificare, in una sintesi impressionante, i suoi lavori giovanili, le fantasticherie tragiche che aveva cominciato a scrivere da fanciullo. Già sappiamo che il Flaubert non rinuncia a nulla del proprio passato. Le vere origini della *Tentation* non sono nel quadro del Breughel; non sono neppure nello spettacolo popolare, eco lontano del vecchio mistero, da lui frequentato da bambino e di cui conservò tutta la vita un così

---

[1]) *Corresp.* I, p. 278.

vivo ricordo [1]). L'idea che serve di base alla *Tentation* appare le prime volte nel breve bozzetto *La femme du monde,* da lui improvvisato a 15 anni nel 1836, e nel *Voyage en enfer,* capriccio fantastico di poche pagine che spetta pure probabilmente a quel tempo. Se ne può seguire facilmente l'espansione progressiva nel cervello del giovane artista. *Rêve d'enfer* (21 marzo 1837), *La danse des morts* (18 maggio 1838), *Smarh, vieux mystère* (aprile 1839) sono già delle *Tentazioni.* In *Rêve d'enfer* Satana tenta un solitario, una specie di Faust che per sottrarsi all'impero del male si è separato dagli uomini e dalla vita e cerca di esistere unicamente in ispirito. I mezzi di cui il diavolo si serve per strapparlo al suo isolamento sovrumano sono già quelli di cui ci parla la leggenda di Sant'Antonio: le voluttà dell'amore. Nella *Danse des morts* è tentato Cristo. In *Smahr* la vittima del demonio è un vecchio eremita che vive in una valle solitaria d'Oriente, tutto dedito alle sue preghiere, alle sue opere di fede. Si vede che per passare al *Sant'Antonio* basta cambiare il nome del personaggio. Non diede forse subito al suo eroe il nome del celebre anacoreta cristiano per farne spiccare più nettamente il significato simbolico, per esprimere colle sue bizzarre metamorfosi tutta la sua esperienza interiore. Si aggiunga, per comprendere meglio l'effetto profondo fattogli dal quadro del Breughel ed il suo ritorno alle strane fantasie che avevano desolata la sua giovinezza, ch'era naturale sentisse, dopo la grande crisi del '42, le sue affinità coll'asceta; era deciso anche lui a passare la sua vita lontano dal mondo, a sopportare intrepidamente le tentazioni più terribili, non pensoso d'altro che dell'arte, il suo dio. La tristezza crescente della sua vita contribuì a risospingerlo tra le brume romantiche della sua adolescenza travagliata. Il 15 gennaio 1846 gli morì il padre; tre mesi più tardi la sorella Carolina. Erano le due persone che amava di più. La madre, nonostante la calma apparente dei primi giorni, pareva non do-

---

[1]) Cfr. lo studio del DUMESNIL, nell'*Amitié de France* del 1908, sulle origini della *Tent.* e quanti dopo di lui si sono occupati della giovinezza del Flaubert.

vesse sopravvivere alla sua disperazione: egli si vede già solo, pellegrino triste in cerca di un po' di riposo nei paesi del sole tanto sognati, a Roma, a Siracusa od a Napoli [1]. Il 3 aprile del 1848 moriva pure, a 32 anni, l'amico della sua giovinezza, quegli che lo aveva iniziato alla vita del pensiero e lo aveva guidato nei primi mistici viaggi attraverso l'azzurro: Alfred Le Poittevin. Gli scritti giovanili del Flaubert non erano stati altro che la redazione scritta delle sue lunghe chiacchierate con Alfredo: gli sono dedicati quasi tutti. È pure dedicata alla sua memoria la *Tentation*. È indubitabile che iniziando, il 24 maggio del 1848, la stesura della *Tentation,* il Flaubert ha ceduto all'onda di ricordi che quella morte recente aveva sollevata nel suo spirito. Ritornava tutta la sua adolescenza sognante. E mentre scriveva le sue pagine ardenti, con un abbandono che non ritroverà più in avvenire, gli stava vicino la figura triste dell'amico, con cui aveva chiacchierato tanto e di cose tanto alte e strane, nella sua stanza, presso il fuoco. Dice la Morte, uno dei personaggi del libro: « Plus d'un couple d'amis a causé de moi bien souvent, près du foyer, dont ils remuaient la cendre, tout en se demandant ce qu'ils deviendraient plus tard » [2].

Le circostanze ora esposte non sarebbero forse bastate a far nascere dai saggi anteriori la nuova *Tentation* se questa non si fosse conciliata in qualche maniera col racconto orientale di cui stiamo parlando. Sant'Antonio appartiene all'oriente. Non c'è differenza sostanziale tra l'ascetismo dei primi solitari cristiani e quello che tanto lo aveva abbagliato: dei bramani dell'India. L'Egitto, la patria di Sant'Antonio, era anche la terra di Cleopatra e dei Faraoni, cioè per lui la terra orientale per eccellenza. Non pare si sia molto ricordato che nell'Egitto c'era Alessandria, la seconda metropoli del mondo pagano ove cozzavano in un vortice umano pittoresco le eresie le corruzioni le costumanze dell'oriente e dell'occidente. Si ricordò invece assai

---

1) *Corresp.* I, p. 184.
2) *La Tentation de Saint Antoine,* Paris, Conard, 1910, p. 438.

bene che Sant'Antonio visse dal 250 al 355. Era l'epoca tragica in cui il cristianesimo ed il paganesimo combattevano tra loro la grande battaglia. Per il cristiano convinto e fervente il paganesimo era il regno del demonio: mille voci, mille apparenze della civiltà che lo circondava dovevano riuscirgli sospette. La *Tentation* si prestava quindi a diventare una vasta pittura della vita pagana: se ne potevano far passare dinanzi alla fantasia del solitario i quadri più sfrenati e più inquietanti.

La parte essenziale dell'opera, la storia delle sofferenze durate nel deserto da un anacoreta del 3° secolo, è di gran lunga inferiore al soggetto. Le pagine ove riprende e sviluppa i suoi saggi filosofici giovanili e fa scintillare dinanzi al monaco ottuso della Tebaide, come una tentazione superiore, le idee che hanno sedotto lui, figlio del sec. XIX, ammiratore dello Spinoza e del Goethe, non si conciliano colla natura del suo eroe e non sono neppure in sè una gran cosa. Possiamo invece ripetere col Du Camp che ci sono in quest'opera « ricordi squisiti del mondo antico » [1]. Comincia a portare i suoi frutti la sua ampia dottrina. I suoi sogni orientali d'un tempo possono già concretarsi in scene potenti di una ricchezza e di una luminosità straordinarie. L'oriente non è già più soltanto un paradiso maomettano; è già il paese « des religions et des vastes costumes ». Benchè metta in rilievo le frenesie sanguinose, gli aspetti eccessivi di quel mondo lontano, si sente un vincolo tra le sue visioni sconnesse: il rimpianto di quelle intensità pittoresche.

È nota la delusione provata dal Flaubert quando lesse ai suoi amici l'opera che riassumeva la sua giovinezza: la prima *Tentation*. Fu un colpo terribile che lo lasciò stordito per parecchi mesi. Il suo scoraggiamento fu tale che la madre e gli amici credettero per un momento ch'egli avrebbe dato un nuovo indirizzo alla sua vita. Per un momento lo credette egli pure [2].

---

[1]) Du Camp, *op. cit.*, vol. I, p. 432.

[2]) Non credo plausibile la congettura del Maynial, nel suo recente studio *La jeunesse de Flaubert*, che la missione ufficiale affidata al Flaubert dal ministero dell'Agricoltura e del Commercio, di raccogliere nei vari porti e nei punti di

Nell'ottobre del 1849 partì con Maxime Du Camp per un lungo viaggio in oriente (1849-1851). Risalirono il Nilo fino a Keneh, percorsero la Siria, la Palestina, l'Asia Minore, Costantinopoli, la Grecia, l'Italia. Fu per il Flaubert un incanto quasi continuo [1]). Una voluttà squisita fino allora ignorata riempie qualche volta tutto il suo essere. Dinanzi a certi spettacoli si sente invadere l'anima da una felicità solenne e ringrazia Iddio di averlo fatto atto a godere in tal modo. Il suo amore all'oriente si fa più ardente di prima [2]).

« Tu me demandes si l'orient est à la hauteur de ce que j'imaginais. A la hauteur, oui, et de plus il dépasse en largeur la supposition que j'en faisais. J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je retrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés » [3]). Resta immutata, nel fondo, la concezione assorbita dalle prime letture, ma non è più che

---

riunione delle carovane le notizie che potessero interessare le camere di commercio, sia una beffa gigantesca tramata dal Du Camp contro il troppo credulo amico. Risulta irrefutabilmente dall' epistolario che il Flaubert era rivestito di un titolo ufficiale. Benchè si sia presto stancato della sua missione, pare non abbia sempre sentito per essa il disprezzo che lasciano trapelare le sue lettere: nei suoi appunti di viaggio accenna assai seriamente alle difficoltà di procurarsi le informazioni commerciali occorrenti. Il suo scoraggiamento e la sua incertezza erano talmente noti ai suoi intimi che sua madre potè giungere fino al punto di parlargli di carriera diplomatica, di matrimonio, di trasferimento a Parigi.

[1]) Potrebbe servire di epigrafe alle sue note di viaggio, la sua frase entusiastica (*Corresp.* I, p. 434): « Je jouis de tout, je savoure le ciel, les pierres, la mer, les ruines ».

[2]) Il 9 aprile del 1851 scrive al Chevalier: « Eh bien oui, j'ai vu l'orient et je n'en suis pas plus avancé, car j'ai envie d'y retourner. J'ai envie d'aller aux Indes, de me perdre dans les pampas de l'Amerique et d'aller au Soudan voir la chasse aux nègres et aux éléphants ». Il 12 dicembre del 1857, all'amica De Chantepie: « J'ai l'idée que je retournerai plus tard en orient, que j'y resterai et que j'y mourrai ».

[3]) *Corresp.* I, p. 357. Ripete le stesse cose al Bouilhet (*Corresp.* I, p. 447): « Tout ce que je vois ici je le retrouve. – Il n'y a que les villes, les hommes, usages, costumes, ustensiles, choses de l'humanité enfin, dont je n'avais pas le détail net. – Je ne m'étais pas trompé ».

una parte e non la migliore di quel mondo meglio compreso. L'anima orientale gli si rivela sotto una luce nuova. Lo colpiscono i contrasti violenti: « C'est ici qu'on s'entend en contrastes: des choses splendides reluisent dans la poussière » [1]. Vede nel frequente miscuglio di lusso e di miseria, di sudiciume e d'oro, una particolare armonia e come una grandezza che s'ignori [2]. La passione orientale, secondo lui, non ha affatto la chiassosa luccicante violenza che le attribuiscono gl'imitatori del Byron. Ha l'indolenza fatale degli istinti primitivi, ha una imponenza attediata che risulta forse dall'assenza di ogni passione. « C'est un immense ennui qui dévore tout », scrive a Louise Colet, « quand je ferai de la poésie orientale.... c'est là ce que je tâcherai de mettre en relief » [3]. Se durante il suo viaggio gli capita di esclamare: ecco il vero oriente! non è solo perchè nel cielo azzurro le stelle brillino come fiamme, ma perchè una vela lenta e melanconica che si allontana sul Nilo gli ha dato l'impressione di essere perduto in qualcosa d'immenso e di spietato [4]. Le donne velate, mute, dai grandi occhi, che gli passano accanto, gli sembrano molli fantasmi pieni di tristezza e di sogno [5]. Accerta direttamente quello che già aveva intuito scrivendo la *Tentation:* l'intima fusione della religione colla vita ed il carattere arcaico, fondamentalmente barbarico, di quella religione. Tra le alte colonne di Karnac [6], tra le pietre « pensose » di Baalbeck [7], gli si scopre la smisurata grandiosità degli antichi: si sente in un palazzo di giganti. Lo esaltano soprattutto i paesaggi che gli sembrano in armonia, quasi simbolo eterno, colla storia cui hanno servito di sfondo. Contempla da una piccola altura, di là dal Nilo, la piana bionda di mèssi ove

1) *Corresp.* I, p. 337.
2) *Ibid.* II, p. 212.
3) *Ibid.*
4) *Notes de voyage,* I, p. 100.
5) *Ibid.* II, p. 51.
6) *Ibid.* I, p. 219.
7) *Ibid.* I, p. 357.

si muovono dei fellah e dei buoi, mentre la luna rotonda appare tra due palmizi: è tutta l'*Aegyptus aurea* degli antichi [1]). Ammirando da un cima l'immenso mare di Tiro che si stende ai suoi piedi, immagina le galere dalle prore dipinte, i bastimenti che tornavano da paesi lontani.... [2]). Ad Efeso gli sembra che l'acqua nel suo murmure trascini dei versi greci perduti [3]).

La vaga « contrada ditirambica » parodiata nella *Bovary* doveva naturalmente svanire di fronte alle recise caratteristiche locali dei paesi attraversati. Nell'oriente vero e proprio la natura e le razze lo hanno soprattutto sedotto per la loro possanza mostruosa o per le loro singolarità impressionanti. Nella Grecia vede ovunque la grazia [4]); sogna ovunque la « serenità » d'un tempo « cachet du divin antique » [5]). « La nature avait tout fait pour ces gens là, langue, paysage, anatomies et soleils; jusqu'à la forme des montagnes qui est comme sculptée et a des lignes architecturales plus que partout ailleurs » [6]). Le sue note di viaggio relative alla Grecia sono piene dello stesso entusiasmo nostalgico che illumina nella *Tentation* il bell'episodio di Demonassa, che rende così suggestivi i lamenti di Elena, di Giove Olimpio, di Venere, delle Muse.

Il ricordo della *Tentation* velò di tristezza i suoi primi mesi di viaggio. Ad ogni istante, nei luoghi che attraversava, qualcosa gli richiamava alla memoria le descrizioni, le divinazioni del suo libro; evocava la musica delle sue frasi. Fu un breve periodo di smarrimento. L'artista finì col riaversi. La sua vita di lavoro ardente e solitario gli pare ormai una cosa molto lontana, ma è deciso a ripigliarla al ritorno. È evidente lo scopo,

---

[1]) *Notes de voyage*, I, p. 263.

[2]) *Ibid.* I, p. 279.

[3]) *Ibid.* II, p. 17.

[4]) Leggiamo, ad es., *Notes de voyage*, II, p. 83: « Une grâce pleine de majesté ressort du singulier dessin de cette ravine qui est comme un grand couloir bordé de séductions rustiques. J'ai vu de plus beaux paysages, aucun qui m'ait plus intimement charmé ».

[5]) *Notes de voyage*, II, p. 207.

[6]) *Corresp.* II, p. 50.

nei due *touristes,* di far servire il loro viaggio a qualche lavoro futuro. Prendono degli appunti, si fanno tradurre quanto trovano di più orientale. Il Flaubert dice chiaramente, dopo aver descritto una scena che lo ha colpito: « Pour moi, je rêvasse de cette vieille littérature, je tâche d'empoigner tout ça » [1]. Ed allude certamente anche a se stesso quando si fa beffe dei vani ripieghi con cui l'arte moderna cerca di supplire l'ispirazione: « Nous prenons des notes, nous faisons des voyages, misère, misère!... Mais le coeur? la verve, la sève?... » [2].

I progetti di lavoro che viene accarezzando nel suo pensiero non riguardano però tutti l'oriente. Il 14 novembre del 1850 ne espone parecchi in una sua lettera al Bouilhet. Dice tra l'altro: « A propos de sujets j'en ai trois qui ne sont peut-être que le même et ça m'embête considérablement. 1° Une nuit de Don Juan à laquelle j'ai pensé au lazaret de Rhodes. 2° L'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire aimer par le dieu. C'est la plus haute, mais elle a des difficultés atroces. 3° Mon roman flamand de la jeune fille qui meurt vierge et mystique entre son père et sa mère, dans une petite ville de province, au fond d'un jardin planté de choux et de quenouilles, au bord d'une rivière grande comme l'eau de Robec. Ce qui me turlupine c'est la parenté d'idées entre ces trois plans. Dans le premier, l'amour inassouvissable sous les deux formes de l'amour terrestre et de l'amour mystique. Dans le second même histoire, mais on se donne et l'amour terrestre est moins élevé en ce qu'il est plus précis. Dans le troisième ils sont réunis dans la même personne, et l'un mène à l'autre, seulement mon héroine crève d'exaltation religieuse, après avoir connu l'exaltation des sens ».

Può sembrare strano che il Flaubert al suo ritorno di oriente non si sia deciso per il suo tema orientale, per la storia egiziana di Anubis. Scelse invece il terzo tema: la storia fiam-

---

[1] *Corresp.* I, p. 405.
[2] *Ibid.* I, p. 410.

minga della zitella che muore vergine e mistica. Poichè a me non par dubbio che sia stato questo il germe di *Mme Bovary*. Nei primi abbozzi del romanzo il suicidio di Emma non ha alcun legame colla rovina e col sequestro: è dovuta unicamente a ragioni psichiche. La sua figura doveva essere molto più nobile che nella redazione definitiva. Certi tratti di una soavità singolare contrastano ancora colla volgarità generale del quadro. Qualunque sieno del resto le sue avventure, l'eroina del romanzo resta, essenzialmente, quella descritta nelle linee ora citate: una provinciale esasperata dalla monotonia dell'ambiente che si abbandona alle orgie silenziose della sua fantasia. Non posso qui spiegare più minutamente la genesi del romanzo. Dirò soltanto che a preferire quel tema il Flaubert fu indotto probabilmente dalle affinità ch'esso offriva con certe parti della *Éducation*. Iniziava in tal modo la revisione definitiva del proprio passato letterario.

L'idea di *Anubis* non fu però abbandonata. Doveva essere una pittura nitida, rigorosa, perfetta dell'antico Egitto: « moi aussi j'en ferai de l'orient (dans dix-huit mois), mais sans turban, pipes, ni odalisques, de l'orient antique, et il faudra que celui de tous ces barbouilleurs-là soit comme une gravure à côté d'une peinture. Voilà en effet le conte égyptien qui me trotte dans la tête. J'ai peur seulement qu'une fois dans les notes je ne m'arrête plus et que la chose ne s'enfle.... » [1]). Lo concepiva probabilmente potente e breve, qualcosa come la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*.

E non era neppure abbandonata l'idea del « racconto orientale ». Restò dapprincipio nettamente distinto da *Anubis,* distinto pure dalle altre visioni orientali che si affollavano nella sua mente. « Comme il me tarde d'avoir fini la *Bovary, Anubis* et mes trois préfaces pour entrer dans une période nouvelle pour me livrer au « beau pur ».... je pense à l'Inde, à la Chine, à mon conte oriental (dont il me vient des fragments), j'éprouve

[1]) *Corresp.* II, p. 277. Cfr. *ibid.* p. 413.

le besoin d'épopées gigantesques » [1]). Ed altrove, dopo avere messi parimente da parte la *Bovary* ed *Anubis:* « .... j'ai hâte donc d'avoir fini tout cela pour me lancer à corps perdu dans un sujet *vaste* et *propre.* J'ai des prurits d'épopée, je voudrais de grandes histoires à pic et peintes du haut en bas. Mon conte oriental me revient par bouffées, j'en ai des odeurs vagues qui m'arrivent et qui me mettent l'âme en dilatation.... » [2]).

Queste ed altre simili citazioni non lasciano dubbio: il racconto egiziano di *Anubis* era già, durante la stesura della *Bovary,* nettamente deciso. Doveva, insieme colla *Bovary* e colle tre *Prefazioni,* costituire un solo ciclo ideale, compiuto il quale egli avrebbe tentate, con altro animo, con più allegra libertà di movenze, nuove vie d'arte. È perciò probabile che *Anubis* dovesse essere per il mondo antico quello che la *Bovary* era per il mondo moderno: una rigida affermazione della sua dottrina estetica. Modelli coraggiosi di un ideale inviso alla massa avrebbero avuto il loro coronamento naturale in un lavoro teorico di critica letteraria, le *tre prefazioni.* Questo trova conferma nella natura delle opere che la sua fantasia contrappone, per riposarsi dalle fatiche presenti della *Bovary* e da quelle temute di *Anubis,* a quel primo ciclo: « Je veux faire deux ou trois longs bouquins épiques, des romans dans un milieu grandiose où l'action soit forcément féconde et les détails riches d'eux mêmes, luxueux et tragiques tout à la fois, des livres à grandes murailles peintes du haut en bas » [3]). Oppure: « je suis entraîné à écrire de grandes choses somptueuses, des batailles, des sièges, des descriptions du vieil Orient fabuleux. J'ai passé, jeudi soir, deux belles heures, la tête dans mes mains, songeant aux enceintes bariolées d'Ecbatane. On n'a rien écrit sur tout cela. Que de choses flottent encore dans les limbes de la pensée humaine!... » [4]).

---

[1]) Lettera del 23 agosto 1853.
[2]) *Corresp.* II, p. 347.
[3]) *Ibid.* p. 359.
[4]) *Ibid.* p. 420.

Non ci dobbiamo stupire se *Anubis* fu abbandonato. Nel 1857 uscì il *Roman de la Momie* del Gautier. L'opera antica che doveva servire di *pendant* alla *Bovary,* doveva essere un'opera di battaglia, contrapporre recisamente all'oriente convenzionale del romanticismo facilone una ricostruzione brutalmente realistica, ove tutto fosse, sfondo, azione, caratteri, di un'assoluta novità letteraria e di un'inattesa violenza. Il Flaubert non voleva avere l'aria di camminare sulle tracce di nessuno. Tanto più che il Gautier non solo lo aveva prevenuto nell'occupare, letterariamente, l'Egitto, ma aveva già conseguito, nella sua coscienziosissima evocazione, molti degli effetti ch'egli cercava.

Ad *Anubis* fu sostituita *Salammbô;* abbiamo già visto in parte con quale stato d'animo. Aggiungiamo che al nuovo romanzo il Flaubert si accinse dapprima colle stesse intenzioni che gli abbiamo sentite dichiarare circa *Anubis:* doveva essere un solido esempio di racconto antico, ma null'altro, in fondo, che il preludio di opere orientali più vaste. Mentre già lavora alla sua *Salammbô* non cessa di pensare alle grandi epopee orientali di cui ci ha parlato poc'anzi: sogna una storia di Cambise.

Ma come le *tre prefazioni* finirono nella realtà col restare una sola, così i vari progetti orientali finirono col fondersi tutti in *Salammbô.* Non possiamo dire quali precisi rapporti abbia collo speciale « racconto orientale » incominciato nel gennaio 1845; sappiamo su di esso troppo poco. Assorbì certamente tutti i suoi vari sogni orientali. Il Du Camp ci assicura, quanto al loro grande viaggio, che le impressioni avute dal Flaubert « gli ritornarono tutte in una volta e con vigoria quando scrisse *Salammbô* ». Si può ripetere questo in generale anche per tutti i suoi viaggi fantastici attraverso il suo oriente chimerico.

CAPITOLO II.

I ricordi dei viaggi

Durante il suo lungo viaggio attraverso l'oriente biblico e classico il Flaubert si andò vieppiù convincendo che la vita odierna degli orientali era ancora sostanzialmente quella degli avi. La realtà viva, quotidiana serviva di migliore commento ai suoi ricordi eruditi che non le antiche rovine. Si spiegò la persistenza degli usi, delle idee coll'eternità del clima. E non solo nella sua ricostruzione mise particolarmente in rilievo i caratteri che i secoli non erano riusciti a distruggere, ma si servì della vita attuale per integrare l'antica.

È indispensabile, studiando la genesi di *Salammbô,* non dimenticarsi mai di questa esperienza diretta che complica, allarga, sostituisce la fonte scritta. Non possiamo naturalmente segnarne tutte le tracce. Possiamo però mostrare, con alcuni rilievi, quanta parte essa abbia avuta nella formazione dell'opera.

Mentre i barbari sfilano nelle vie di Cartagine, le donne, colla testa coperta di un velo, stanno a guardarli dietro le loro grate di ferro o di vimini [1]). Il Flaubert rivede, scrivendo, i *moucharabieh* che lo hanno fatto fantasticare durante il suo viaggio e di cui fa menzione infinite volte nelle sue lettere e nei suoi appunti.

Troviamo, in una descrizione di Cartagine durante una notte lunare: « On n'entendait plus le grincement des roues hydrau-

---

[1]) *Salammbô,* in *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert,* Paris, Conard, 1910, p. 27.

liques qui apportaient l'eau au dernier étage des palais; et au milieu des terrasses les chameaux reposaient tranquillement, couchés sur le ventre, à la manière des autruches » [1]). I due membri della frase hanno un rapporto tra di loro: si tratta della *noria* fatta girare da cammelli, sistema idraulico tuttora abituale nei paesi della costa africana. Non senza motivo questo particolare entra a far parte di una descrizione complessiva della città: il Flaubert ha sviluppato un ricordo reale del suo viaggio a Cartagine. Leggiamo tra i suoi appunti: « Tout Carthage est beaucoup plus bas que moi, maisons blanches, places vertes: des blés. A l'Orient, j'ai la plaine qui s'étend vers Tunis; à gauche la pointe de Kamart, un golfe, des montagnes basses, au fond. Au Nord la pleine mer. Un dromadaire sur une terrasse, tournant un puits: *cela devait avoir lieu à Carthage* » [2]). Il quadro rappresentato in *Salammbô* si fonda sopra questo schizzo. La successione dei tratti è la medesima: dopo le case e i giardini, « le golfe environné de montagnes », « le poudroiement des plaines », « les brumes de la mer ».

La descrizione ora citata, benchè l'insieme si risenta della sua origine e presupponga un osservatore che contempli la città da un punto elevato, contiene un altro particolare caratteristico: i portinai che dormono nelle strade contro la soglia delle case. Questa usanza ha colpito la prima volta il Flaubert al Cairo: scrive di là a sua madre il 2 dicembre del '49: « les nuits sont froides, quoique les domestiques, les esclaves plutôt, dorment dans la rue par terre devant les portes » [3]).

Può sembrare un'invenzione gratuita quella del Flaubert quando scrive: « les Nègres creusèrent dans le sable avec leurs ongles des fosses pour dormir » [4]). Nel romanzo questo diventa

---

[1]) *Sal.* p. 55. Cfr. anche p. 235: « le grincement continu de la grande roue qui, à travers les étages, amenait un flot d' eau pure dans la vasque de porphyre ».

[2]) *Not. de voy.* II, pp. 312-313.

[3]) *Corresp.* I, p. 338.

[4]) *Sal.* p. 36.

realmente un ripiego artistico per far spiccare, di fronte alla civiltà via via maggiore dei Libi, dei Celti, degli Iberi, dei Greci, lo stato selvaggio, ancora bestiale, dei Negri. Onde *unghie* invece di *mani*. Ma la cosa è stata vista da lui. Scrive a sua madre dal Cairo: « autour de leurs feux nos Arabes chantaient des litanies ou écoutaient un d'entre eux raconter une histoire. Pour dormir ils font des trous dans le sable avec leurs mains et se couchent dans ces sortes de fosses comme des cadavres » [1]. Ed a Louis Bouilhet: « Nos arabes étaient couchés dans des fosses qu'ils se creusent dans le sable avec leurs mains pour dormir » [2]. Per descrivere il campo dei barbari dinnanzi a Sicca, l'autore è dunque tornato col ricordo alla sua notte commossa sotto la tenda dinanzi alle Piramidi.

Mâtho, inseguito dalla folla, si lancia contro la grande porta chiusa: « le peuple trépignait de joie, voyant l'impuissance de sa fureur; alors il prit sa sandale, cracha dessus et en souffleta les panneaux immobiles » [3]. Lo strano gesto ha una storia. Il modello di Mâtho è qui il curdo Reschid che fu compagno al Flaubert nel suo viaggio a Kosseir e di cui questi ci racconta un curioso aneddoto: « Se disputant, ces jours passés, avec un descendant du prophète qui se vantait de sa souche, il prit sa pantoufle, cracha dessus, et souffletant avec elle le petit-fils de Mohammed: – Tiens, voilà le cas qui je fais de ta famille, du prophète et de toi – » [4].

Parecchi hanno riso dei sacchi di neve che si portano via uscendo di Cartagine i barbari più ghiotti, nonchè dei vasetti di Commagena, contenenti pure della neve, che i mercenari scoprono tra le provviste di Annone [5]. Si è creduto ch'egli abbia dimenticato la stagione estiva ed il torrido sole africano. Ma, a parte le testimonianze antiche, il Flaubert avrebbe potuto ri-

---

1) *Corresp.* I, p. 348.
2) *Ibid.* p. 365,
3) *Sal.* p. 109.
4) *Not. de voy.* I, 251.
5) *Sal.* p. 28 e p. 52.

spondere di avere mangiato neve egli stesso, in agosto, nei caffè di Beirut [1]).

Nessuna fonte antica giustifica – e fu già notato a vituperio del romanziere – la sua invenzione dei *Mangeurs-de-choses-immondes:* « Il y avait en dehors des fortifications des gens d'une autre race et d'une origine inconnue, *tous chasseurs de porc-épics,* mangeurs de mollusques et de serpents. *Ils allaient dans les cavernes prendre des hyènes vivantes*, qu'ils s'amusaient à faire courir le soir sur les sables de Mégara, entre les stèles des tombeaux. Leurs cabanes de fange et de varech, s'accrochaient contre la falaise comme des nids d'hirondelles. Ils vivaient là, sans gouvernement et sans dieux, pêle-mêle, complètement nus, *à la fois débiles et farouches....* » [2]). Leggete, per convincervi che il Flaubert non mancava di fondamento, i suoi appunti su Costantina. Vi ritroviamo i nostri eroi. « Il me montre, en descendant, trois gaillards *grêles et étranges:* ce sont des mangeurs de haschisch, *chasseurs de porc-épics;* quand ils en ont pris un, ils font un grand dîner [3]). *Ces mêmes hommes prennent les hyènes vivantes, les amènent à Constantine et les lâchent à leurs chiens.* Pour prendre une hyène, il vont à sa caverne.... » [4]). – In *Salammbô,* ci è risparmiata la descrizione di quella caccia: gli amici dell'arte ammodo gli dovrebbero essere grati! –. Gli appunti di viaggio ci spiegano pure perchè abbia collocate le dimore dei cacciatori di porcospino sopra una parete a picco, come dei nidi. I tre paurosi figuri furono da lui incontrati sulle rive del Rummel: « On contourne le rocher sur un petit sentier bordé d'un parapet et l'on entre dans le Rummel. Cascades, peu d'eau au fond du torrent, énormes, à pic, couleur rouge, des trous d'oiseau.... ».

---

[1]) *Corresp.* I, p. 433. Cfr. *Tent.* p. 228.

[2]) *Sal.* pp. 71-2.

[3]) Onde l'idea, probabilmente, di farne dei mangiatori, in genere, delle cose che parevano immonde ai popoli di razza semitica, cioè dei molluschi e dei serpenti.

[4]) *Notes de voy.* II, 298-299.

Il terzo recinto del tempio di Tanit, ha al suo centro un enorme cedro i cui rami inferiori sono coperti di cenci [1]). Tanto la specie dell'albero quanto il suo singolare ornamento sono una reminiscenza del suo viaggio orientale. Stoffe siffatte, sospese dai fedeli con uno scopo rituale, aveva viste in Asia Minore persino sulle tombe [2]).

In una lettera al Bouilhet del 13 marzo 1850, il Flaubert scolpisce pittorescamente l'impressione complessa che gli hanno fatta, apparendogli all'improvviso, le prostitute di Keneh: « les négresses avaient des *robes bleu ciel,* d'autres étaient *en jaune, en blanc.... larges vêtements qui flottent au vent chaud....* sur leurs gorges découvertes de longs colliers de piastres d'or, qui font que lorsqu'elles se remuent *ça claque comme des charrettes.... leurs yeux d'étain roulent comme des roues qui tournent.... Mets du soleil par là-dessus.* Eh bien! j'ai résisté, exprès, par parti pris, afin de garder la mélancolie de ce tableau et faire qu'il restât plus profondément en moi.... Il n'y a rien de plus beau que ces femmes vous appelant.... » [3]). Scrivendo alla madre si limita a rilevare la nitidità più brillante dei colori nell'atmosfera più tersa: « Des vêtements blancs, jaunes ou azur se détachent dans l'atmosphère transparente avec des crudités de ton à faire pâmer tous les peintres » [4]). Nelle note di viaggio registra i medesimi effetti prodigiosi di luce: « Ciel bleu.... Vêtements clairs, les uns par-dessus les autres, qui flottent au vent chaud.... des vêtements bleu ciel, jaune vif, rose, rouge.... » [5]). A questi appunti corrisponde in *Salammbô* una splendida scena: l'apparizione improvvisa della città sacra, colle sacerdotesse di Tanit tumultuanti sopra gli spalti per salutare ed invitare gli uomini. L'autore ha scelta l'ora del tramonto, quando l'aria ha una trasparenza più calma. Ha soppressi i particolari troppo concreti, i termini troppo crudi,

1) *Sal.* p. 93.
2) *Not. de voy.* II, 13.
3) *Corresp.* I, 386-387.
4) *Corresp.* I, 405.
5) *Not. de voy.* I, 151.

perchè il quadro avesse la melanconica ebbrezza del suo ricordo: « ....*des voiles bleus, jaunes et blancs* s'agitaient sur les murs, *dans la rougeur du soir* ....les rayons du soleil qui se couchait par derrière dans les montagnes de la Numidie, passaient entre les cordes des harpes où s'allongeaient leurs bras nus.... D'autres restaient accoudées, le menton dans la main et, plus immobiles que des sphynx, elles dardaient *leurs grands yeux noirs* sur l'armée qui montait ». Ha conservato lo stesso tripudio di rumori e di luci. È l'appello quasi sacerdotale di cui non aveva voluto sciupare la luminosa purezza [1]).

Le apparizioni mostruose del tempio di Tanit sarebbero, secondo il Bertrand [2]), ispirate esse pure da un ricordo di viaggio: dalle pitture murali delle tombe della Valle dei Re. È innegabile un rapporto tra esse. Uno dei motivi fantastici che lo hanno interessato di più in quelle pitture tombali si ritrova tra i φαντάσματα del santuario tanitico. Nella lettera del 17 marzo 1850: « Ce sont des représentations fantastiques ou symboliques, des serpents à plusieurs têtes qui marchent sur des pieds humains.... ». In un'altra del 2 giugno: « des fantaisies terribles et singulières, des serpents qui marchent sur des jambes humaines.... ». I primi mostri che appaiono a Mâtho e a Spendius sono ugualmente dei serpenti con piedi umani [3]).

I due episodi terribili ove il Flaubert ci ha rappresentato tutto il feroce disprezzo degli antichi per la carne umana, il colloquio di Amilcare col governatore degli schiavi e le torture inflitte ai dipendenti infedeli, non avrebbero forse avuto una tale violenza di tinte s'egli non fosse stato personalmente ad un mercato di schiavi [4]), se non avesse inteso colle sue orecchie dal nazir d'Ibrim con quali orrendi supplizi si punivano ancora ai suoi giorni i contribuenti morosi [5]), se non avesse potuto consi-

---

[1]) *Sal.* p. 35.
[2]) *Op. cit.* p. 58.
[3]) *Sal.* p. 97.
[4]) Lett. del 2 dic. 1849.
[5]) *Not. de voy.* I, 190-191.

derare minutamente, in un museo napoletano, i ceppi antichi per gli schiavi [1]).

Ha notato, viaggiando, che i cani cominciano a divorare le carogne dal ventre [2]). Onde in *Salammbô,* dopo una grande battaglia: « Quand la nuit fut descendue, des chiens à poil jaune ....arrivèrent tout doucement au milieu des Barbares ....et bientôt ils se mirent à dévorer les cadavres, en les entamant par le ventre » [3]). Il Cartaginese inviato al passo della Sega per vedere che cosa restava dei barbari assiste a uno spettacolo uguale: « ....un des lions se mit à marcher.... quand il fut près de l'homme, il le renversa d'un seul coup de patte. Puis, étalé dessus à plat ventre, du bout de ses crocs, lentement il étirait les entrailles » [4]).

La prima delle sue rappresentazioni tanitiche è un « corpo di donna che esce da una guaina coperta di mammelle » [5]). Ebbe per questo sicuramente anche delle fonti scritte. Ma ad esse ha conferito un' efficacia speciale il ricordo della *Diana d'Efeso* esaminata minuziosamente a Napoli: « Elle a 20 mamelles, d'inégales grandeurs; la gaine du corps divisée en trois bandes.... » [6]). Attraversando la pianura di Efeso, gli richiama al pensiero la dea la forma *mamelonnée* del paesaggio [7]). Collo stesso processo fantastico, a proposito della contrada dominata dalla Venere Cartaginese: « Les montagnes, à leur sommet, avaient la forme d'un croissant: d'autres ressemblaient à des poitrines de femmes tendant leurs seins gonflés.... » [8]).

Vedremo a suo luogo su quali basi erudite il Flaubert abbia fondato il suo episodio dei *Dévoués.* Dirò però subito che nessuna fonte gl' indicava i generi di strumenti ch' egli dà loro per tor-

---

1) *Not. de voy.* II, 213.
2) *Ibid.* I, 123.
3) *Sal.* p. 279.
4) *Ibid.* p. 401.
5) *Ibid.* p. 94.
6) *Not. de voy.* II, p. 229.
7) *Ibid.* II, 17.
8) *Sal.* p. 37.

turarsi: « Ils se passaient des broches entre les seins » [1]. La frase, un po' vaga, è completata dai suoi ricordi del Cairo: « J'ai vu là des derviches qui avaient des broches de fer passées dans la bouche et dans la poitrine » [2]; e da quelli di Costantinopoli: « ....instruments de supplice à l'usage des hurleurs: longues broches terminées par une espèce de palette recourbée et espèces de coins ronds terminés par des pointes; de la partie supérieure du cône, chaînettes.... » [3]. I *Dévoués* di *Salammbô* somigliano sopratutto ai dervisci urlatori di Costantinopoli: sono anch'essi disposti in fila, il loro delirio sanguinoso è anch'esso accompagnato da urli. Tanto al Cairo quanto a Costantinopoli aggravava lo spettacolo « una musica selvaggia da fare impazzire ». Il romanzo descrive partitamente la terribile orchestra [4].

Sulle sacerdotesse di Tanit, che sfilano nel corteo della vittoria, l'autore ha un tratto inatteso: « au son des flûtes, elles tournaient pour imiter la danse des étoiles » [5]. È anche questa una reminiscenza di Costantinopoli. Le sue note di viaggio hanno copiosi ragguagli sull'ordine dei « tourneurs », sul loro numero, le loro idee, le caratteristiche del loro culto. Specialmente notevoli per il passo in questione le linee seguenti: « Bientôt la ronde commence. Cela n'est pas assez vanté: chacun a une extase particulière, vous pensez aux rondes des astres, au songe de Scipion, à je ne sais quoi? Un jeune homme, les bras tout levés et la figure perdue de volupté.... » [6].

Segnava nei suoi appunti, dopo una visita al Serraglio: « La vue d'un eunuque blanc fait une impression désagréable, nerveusement parlant ....la vue des eunuques noirs ne m'a jamais causé rien de semblable » [7]. Questa diversità d'impressione si

---

1) *Sal.* p. 348.
2) Lett. del 3 febbraio 1850.
3) *Not. de voy.* II, p. 41.
4) *Sal.* pp. 346-7.
5) *Sal.* p. 405.
6) *Not. de voy.* II, 42. Vedi *Ibid.* pp. 47-8 e lett. del 14 nov. 1850.
7) *Not. de voy.* II, p. 53.

riflette nell'opera. Ci descrive i preti di Tanit, Schahabarim soprattutto, deboli e rugosi come vecchie, riccamente abbigliati come gli eunuchi del Serraglio [1]), piuttosto ripugnanti: « sa peau paraissait froide à toucher ». E ci sorprende il contrasto quando vediamo sfilarci dinanzi un tutt'altro seguito di Salammbô: « et ça et là un grand eunuque, qui les dépassait des épaules, souriait la face en l'air » [2]). Possiamo essere certi che nei primi abbozzi della frase si trovava scritto « eunuque *noir* ».

In una sua lettera del 13 marzo 1850 il Flaubert racconta al Bouilhet: « J'ai vue des filles de Nubie qui avaient des colliers des piastres d'or leur descendant jusque sur les cuisses et qui portaient sur leur ventre noir des ceintures de perles de couleur » [3]). Dichiara più volte di avere incontrato il vero lusso soltanto in Oriente, poichè là soltanto si trovano mescolati agli stracci e al sudiciume le perle e l'oro. Non manca naturalmente in *Salammbô* questo contrasto che a lui sembra essenziale: « parfois sur des seins couverts de vermine, pendait à un mince cordon quelque diamant qu'avaient cherché les satrapes, une pierre presque fabuleuse et suffisante pour acheter un empire » [4]).

La mobile figura di Spendius risulta da influssi ed ispirazioni diverse. C'è però uno Spendius che il Flaubert ha conosciuto personalmente e che ha avuto per qualche tempo al suo fianco: il poliglotta astuto, loquace, imperturbabile, praticissimo a maneggiare uomini ed a sbrigare faccende, atto a qualunque bisogna, cuoco, ciabattino e via dicendo. « Nous avons un drogman parfait, homme d'une cinquantaine d'années, Italien, aux trois quarts Arabe, grand drôle flegmatique, connaissant les coins et recoins de toute l'Egypte, excellent dans tous les marchés que nous faisons et qui, au milieu d'une vingtaine d'Arabes, est curieux à voir. Pour une piastre.... il se chamaille avec eux pen-

---

[1]) Questi hanno sul panciotto delle catene d'oro; i preti di Tanit (p. 13) hanno le mani scintillanti di anelli.

[2]) *Sal.* p. 163.

[3]) *Corresp.* I, p. 383.

[4]) *Sal.* p. 299.

dant une heure. Alors son grand œil noir s'allume, il gesticule, pâlit, crie et finit par les faire taire. Il est bon cuisinier, nous prie de lui laisser nous faire des plats sucrés, sait empailler les oiseaux, estamper les bas-reliefs; il fait tous les métiers possibles et ne rit jamais que lorsqu'il a pris un raccourci pour nous mener d'un endroit à l'autre.... » [1]).

Ad ogni passo, mentre scriveva, risorgevano in lui i vecchi ricordi. Se il gran prete Shahabarim, « la face couverte d'un voile et en secouant des flambeaux a jeté un coq noir sur un feu de sandaraque devant le poitrail du Sphynx, le Père de la terreur » [2]), è perchè egli, Gustave Flaubert, ha visti gli oranti colla testa coperta d'un velo in una sinagoga di Damasco [3]) ed ha provato dinanzi agli occhi terribili della Sfinge una delle emozioni più poetiche del suo viaggio [4]). Se parla di *Eaux douces* e di *eaux amères* a proposito del tempio di Tanit, in un luogo ove nulla ci spiega, nè nelle fonti, nè nel racconto, quella designazione pomposa [5]), è forse per il ricordo delle *Eaux douces* di Europa e di Asia visitate durante il suo soggiorno a Costantinopoli [6]). Modella il suo Tesoro di Amilcare sul Tesoro degli Atridi ch'egli ha ammirato a Micene ed a cui ridà fantasticamente l'aspetto antico: avendo infatti osservato che i muri del Tesoro degli Atridi hanno dei buchi sull'orlo superiore di ogni masso, come se fossero stati ricoperti di placche metalliche, ricopre di scaglie di bronzo i muri del Tesoro di Amilcare, una per ogni blocco [7]). Un particolare esilarante di un quadro del Mierris, visto a Firenze, cioè un Amore sospeso con un filo al soffitto, contribuì

---

[1]) Lett. del 14 dic. 1849. Cfr. *Sal.* pp. 31-32.

[2]) *Sal.* p. 236.

[3]) *Not. de voy.* I, 340.

[4]) Lett. del 15 gennaio 1850.

[5]) *Sal.* p. 93.

[6]) *Not. de voy.* II, pp. 57, 58, 59.

[7]) *Sal.* pp. 175 sgg.; *Not. de voy.* II, 142. Il Bertrand, *op. cit.* p. 58 dice di avere capito la genesi dell' episodio flaubertiano visitando il tesoro del Vecchio Serraglio alla punta di Stambul. Può darsi che anche ciò sia esattissimo. Evidente tuttavia rimane il raccostamento da me istituito.

probabilmente alla più bizzarra delle sue rappresentazioni tanitiche: l'uovo mistico che pende mediante un filo dall'ombelico di una donna nuda dipinta sulla volta [1]). Ha visto nel tempio d'Iside di Pompei i pilastri dipinti di rosso di cui sembra ricordarsi quando popola a suo modo di colonne sanguinose il giardino di Salammbô [2]). Si è fatto dare al Cairo le ricette di tutti i profumi con cui avvelena la sua eroina [3]); ha sentito cozzare realmente tra loro, nel pandemonio caotico della grande città cosmopolita, le parlate di tutte le razze, come nel banchetto dei mercenari [4]), e incontrato sul Nilo il grosso carico di donne che gli Anziani fanno venire dal deserto per festeggiare la vittoria [5]); ha comperata per 60 *para* la bella « carapace de tortue » in cui è tagliato il trono di Salammbô [6]); notato al braccio sinistro di un giovinotto di Abou-Horr il braccialetto di cuoio con cui Spendius tiene attaccati alle braccia, sotto le ascelle, i suoi due pugnali [7]); esperimentata sul pendio nord del Citerone la stessa mitezza ospitale delle capanne che incontra Salammbô recandosi al campo dei Barbari [8]).

Queste coincidenze tra i fatti del libro e i ricordi sono un indizio prezioso. Ci avvertono che, come sempre, il Flaubert ha tratti dall'intimo una parte notevole dei suoi materiali e che esiste quindi pel critico una zona d'ignoto che deve contentarsi d'intravedere. Chi sa quanti spettacoli reali, quante piccole avventure veramente successe, quanti sogni e quanti pensieri fioriti un tempo al contatto del vero si sono riflessi in quest'opera! I conoscitori dell'Africa del nord, dell'oriente moderno riconoscono che la pittura del Flaubert è magistralmente intonata col

---

1) *Not. de voy.* II, 281 e *Sal.* p. 96.
2) *Ibid.* II, 236 e *Sal.* p. 11.
3) Già notato dal Bertrand, *loc. cit.* Cfr. Lett. del 5 gennaio 1850.
4) Lett. del 15 gennaio 1850 e *Sal.* p. 3.
5) Lett. del 24 marzo 1850 e *Sal.* p. 405.
6) Lett. del 24 giugno 1850 e *Sal.* p. 406.
7) *Not. de voy.* I, 170 e *Sal.* p. 89.
8) *Ibid.* II, 109 e *Sal.* p. 254.

paesaggio e cogli usi. I bottoni di corallo di Taanach si vedono oggi ancora sui confini della Nubia [1]; il viale de' cipressi continua ad essere l'ornamento tradizionale dei grandi giardini arabi; s' incontrano ancora i dromedari verniciati di catrame; i pani all' anice si vendono ancor oggi sulle piazze di Tunisi [2].

---

[1]) BERTRAND, *loc. cit.*
[2]) TRÉVIÈRES, *art. cit.*, p. 719.

CAPITOLO III.

Gli antecedenti nell'opera flaubertiana

Gli scritti giovanili del Flaubert contengono in copia le promesse della *Salammbô* futura. Non perchè vi s'incontrino frequenti i soliti motivi orientali, ma perchè le sue fantasticherie sull'oriente vi si vengono accentrando intorno ad alcuni spunti prediletti: quelli di cui *Salammbô* sarà l'orchestrazione sinfonica.

L'opera s'apre col *banchetto dei mercenari:* una delle cose più perfette che abbia scritte il Flaubert, sintesi veramente grandiosa del mondo che vuol fare rivivere. Era uno dei temi che il suo spirito elaborava da maggior tempo. Non esagerava affermando di avere passate non poche ore accanto al fuoco ad allestirsi nella fantasia dei banchetti da miliardario: « Quels festins! quels services de table! comme c'était servi et bon! Les fruits des pays de toute la terre débordaient dans des corbeilles faites de leurs feuilles! on servait les huîtres avec le varech et il y avait, tout autour de la salle à manger, un espalier de jasmins en fleurs où s'ébattaient des bengalis » [1]). L'antichità gli dava dei brividi di gioia perchè gli offriva la compagnia ideale di esseri che avevano trasformato in realtà queste sue cupidigie smisurate. Non erano finite con essi, pel sognatore, le loro ebbrezze da gigante [2]). Lo abbagliava ancora il banchetto in cui

[1]) *Corresp.* II, pp. 430-431.
[2]) *Éduc. sentim.* p. 158.

Cleopatra aveva bevuto dei diamanti. Nerone, uno degli eroi della sua *Danse des morts,* dà ordine che gli sieno portati sopra piatti d'oro dei cibi non noti ad altro mortale e che si sgozzi intanto qualcuno [1]). Lo seduce per tempo questo contrasto che riapparirà in *Salammbô;* mentre l'orgia rischiara le tenebre e s'innalzano tra i canti le coppe, gli schiavi urlano tra i supplizi, « al vapore delle vivande si mescola quello del sangue » [2]). Non l'interminabile pasto di Vitellio, ma la fusione superba di due voluttà, il culmine supremo dell'edonismo antico, il poema del despotismo imperiale [3]). Il giovane Flaubert ritorna a questa retorica neroniana con una frequenza inquietante.

Nella *Tentation* sono parecchi i banchetti che appaiono al solitario. Di ciascuno scopriamo qualche ricordo in *Salammbô.* Apollonio di Tiana gli fa brillare dinanzi le meraviglie della tavola di Fraorte, re delle Indie: « elle était couverte *de grands oiseaux,* de grands poissons; il y avait de gros fruits étalés sur des feuilles larges, des *antilopes avec leurs cornes* ». Comincia identicamente la lista delle portate alla mensa dei barbari: « *antilopes avec leurs cornes, paons avec leurs plumes....* » [4]).

Il banchetto di Nabucodonosor può considerarsi come un vero e proprio abbozzo di quello dei mercenari [5]). Ne ha già l'ampio movimento, le stranezze fantastiche, gli effetti d'insieme. L'autore di *Salammbô* restò legato a quella sua prima visione. Perchè

---

1) *Œuvr. de jeun.* I, p. 452.

2) *Éduc. sentim.* p. 158; *Rome et les Césars,* in *Œuvr. de jeun.* II, p. 279.

3) Nella *Danse des Morts* chiama Nerone « le plus grand poète que la terre ait eu » e in una lettera del giugno 1844 all'amico Cormenin « l'homme culminant du monde antique ». Nei *Mémoires d'un fou* (*Œuvr. de jeun.* I, p. 492) « Néron, Néron, avec ses chars de diamant volant dans l'arène, ses mille voitures, ses amours de tigre et ses festins de géant ». Nell'aprile 1846 (*Corresp.* I, p. 186): « J'ai vécu à Rome, c'est certain, du temps de César ou de Néron ». In *Smahr* (*Œuvr. de jeun.* II, p. 97). « Un jour que j'aurai de l'imagination, que j'aurai été penser à Néron sur les ruines de Rome.... », e in *Rome et les Césars:* « les imaginations de dix grands poètes ne créeraient pas quelque chose qui vaudrait cinq minutes de la vie de Néron ».

4) *Tent.* p. 294 e *Sal.* p. 4.

5) *Tent.* pp. 383-384 e *Sal.* pp. 1 sgg.

il ruggito dei leoni potesse ancora mescolarsi ai clamori della folla ubbriaca, come nella concezione anteriore, immaginò nei giardini di Amilcare delle fosse per le bestie feroci. Le due baldorie finiscono entrambe con un massacro. L' idea di Spendius di volere che i Mercenari bevano nelle coppe della Legione – onore quasi sacerdotale – ha forse qualche rapporto col sacrilegio compiuto da Nabucodonosor « mangiando nei vasi sacri ». Ritornano in *Salammbô,* quasi letteralmente, molte delle antiche espressioni. Nella *Tentation:* « Il y a tant de monde assemblé, tant d'aromates fumant dans les trépieds, tant de vins, tant de viandes, tant de parfums, tant d'haleines que des nuages flottent sur le festin ». In *Salammbô,* con sobrietà più matura: « La fumée des viandes montait dans les feuillages avec la vapeur des haleines ». Nello schizzo giovanile: « Il y a des jongleurs nègres qui font glisser le long de leurs reins de grosses boules d'argent; d'autres, la taille renversée, portent au bout du poing des poids de fer.... des femmes, en caleçon jaune, les cheveux retenus dans des filets, marchent sur les mains en vomissant du feu par les narines.... ». Le varie immagini si fondono in una sola: « Un Lusitanien, de taille gigantesque, portant un homme au bout de chaque bras, parcourait les tables, tout en crachant du feu par les narines ». Altri spunti riappaiono, più sviluppati, più precisi. « On voyait entre les arbres courir les esclaves des cuisines, effarés et à demi nus » invece dell' antico « les esclaves courent portant des plats » ; « les pyramides des fruits s'éboulaient sur les gâteaux de miel », invece del semplice « les pyramides de fruits s'écroulent » [1]).

I preti di Tanit che accompagnano Salammbô tra le tavole dei mercenari in delirio non hanno certo nulla di comune coi senatori coronati di viole che Antonio vede diritti tra le mense

---

[1]) Al primo banchetto con cui comincia il volume corrisponde quello finale della vittoria (pp. 407-8). Anche questo ha rapporti col banchetto di Nabucodonosor. Leggiamo nella *Tent.:* « de dessous des cloches d'or, il s'envole des oiseaux ». In *Sal.:* « quand on retirait les cloches des plats, il s'envolait des colombes ».

di un'altra immensa sala illuminata da candelabri d'oro: ma il valore dell'episodio, rispetto all'insieme, è tuttavia lo stesso. In entrambi i casi, un intermezzo corale con accompagnamento di lira [1]).

Parimenti non è da confondere la mistica Salammbô colla cortigiana corinzia a cui l'ancella ricorda: « Ah! sans toi que les festins seront tristes!... Quand tu tournais autour des lits, la tête renversée, le bras droit étendu.... le vent rapide de ton écharpe remuait les cheveux sur le front des convives, qui se penchaient entre les flambeaux pour voir passer ta danse ». Eppure non è possibile leggere queste parole senza pensare a Salammbô che si avanza, esaltata dal ritmo sacro, cantando tra le tavole e i letti del banchetto, divorata da mille occhi stupiti ed avidi [2]).

Il banchetto con cui comincia *Salammbô* non è senza legame colla trama principale dell'opera; Polibio osserva che l'insolenza e la ferocia dei mercenari diventavano estreme dopo avere bevuto [3]) e non mancava d'altra parte l'esempio, storicamente accertato, di un altro banchetto pubblico dato da uno dei suffeti alla folla [4]). Ma sarebbe un errore non vedervi che un episodio del libro. Non è neppure una semplice ripresa di un motivo fantastico. È il ritorno di una chimera. È una festa di sensazioni, nel senso positivo della parola, ch'egli si riprometteva da molto tempo e che si è finalmente concessa. Per questo raccoglieva scrupolosamente, durante i suoi viaggi e le sue letture, le più strane ricette culinarie; per questo ha accumulato nella sua descrizione gli splendori più pazzeschi. Ad un lettore poco fantastico non bastano certo le misere scuse con cui egli ha cercato di attenuare le ardite irrazionalità del suo quadro.

La figura di Salammbô si è venuta costituendo nel pensiero del Flaubert con laboriosa lentezza. Il tipo di donna che gli era

---

[1]) *Tent.* p. 382 e *Sal.* pp. 13-14.

[2]) *Tent.* pp. 377-378 e *Sal.* p. 17.

[3]) POLYB. I, 69.

[4]) Vedasi oltre a p. 112.

suggerito dalle necessità del racconto non potè subito conciliarsi col concetto tipico della donna orientale che portava in lui da tanti anni. Ma questo finì col trionfare. Salammbô è divenuta anche lei la « creatura pallida dall'occhio di fuoco che sconvolge gl'imperi », la sirena che ammalia i re della terra e provoca il cozzo degli eserciti, quella di cui il Flaubert scriveva a 24 anni: « elle connaît les philtres qui font aimer et les boissons qui font mourir ». Anche la sua vita è un rapido dramma di amore e di morte. Mâtho, per averla veduta, porta per sempre nelle vene un fuoco mortale: « ha la tristezza fatale di chi ha bevuto un filtro onde deve morire ». Suscita, per averla, delle masse umane. Muore per lei. Nulla di tutto questo, naturalmente, nel rude racconto polibiano che serve di base al romanzo. La figura che riappare, per istinto invincibile, nella misteriosa figlia di Amilcare, è l'eterna Cleopatra dei suoi scritti giovanili. Alludono a lei le parole ora citate [1]. Fu una delle ossessioni della sua adolescenza, uno dei temi preferiti nei suoi colloquii con Alfredo: « Comme elles étaient tendres et belles, nos interminables causeries des après-midi de dimanche, quand nos esprits, partant de concert comme deux oiseaux qui rasent la cime des blés et des grands chênes, couraient sur le monde entier et s'envolaient jusqu'aux limites de l'infini!... De quelles belles choses nous bercions-nous l'esprit, mon Dieu! Te rappelles-tu cette admiration pour l'Océan et pour les nuits d'orage? ....te rappelles-tu tout le temps que nous avons passé à songer à la figure de Cléopâtre et au bruit antique d'un char roulant, le soir, sur une voie romaine? » [2]. Avrebbe voluto fuggire con lei sulla sua galera antica dalle vele di porpora e dai remi d'argento [3]. Pensa a lei sopratutto quando si trova per la prima volta dinanzi al nostro mare [4]. Ne racconta la fuga e la morte con ingenuo rimpianto come se l'Oriente fosse

---

[1]) *Éduc. sentim.* pp. 160-161.

[2]) *Ibid.* pp. 34-35.

[3]) *Novembre,* in *Œuvr. de jeun.* II, p. 182 e *Rome et les Césars* (*Œuvr. de jeun.* II, p. 278).

[4]) Lettera del 13 maggio 1845.

finito con lei [1]). Si compendiano per lui in quel nome tutte le fisime alla Bovary che abbiamo incontrate nelle sue prime effusioni, dalle tende voluttuose in riva al Gange alle orgie della Roma imperiale. È l'emblema più completo dell'amore antico. « Il adorait la courtisane antique, telle qu'elle est venue au monde un jour de soleil, la femme belle et terrible, qui bâtit des pyramides avec les présents de ses amants, devant qui se déploient les tapis de Carthage et les tuniques de Syrie, celle à qui l'on envoie l'ambre des Sarmates, l'édredon du Caucase, la poudre d'or du Sennahar, le corail de la mer Rouge, les diamants de Golconde, les gladiateurs de Trace, l'ivoire des Indes, les poètes d'Athènes; il y a à sa porte, attendant qu'elle s'éveille, le satrape du roi de Perse, l'ambassadeur des Scythes, les fils de sénateurs, les archontes, les consuls, et des peuples venus pour la voir ». Così nella prima *Éducation sentimentale* [2]). Nella *Tentation* queste linee diventano un deliziosissimo mimo degno di Teocrito e di Eronda: la partenza della cortigiana Demonassa. È utile l'osservare che pochi anni prima il medesimo quadro aveva avuto per eroina Cleopatra. Abbandonò, letterariamente, il magnifico tema, appena il suo gusto più maturo lo mise in guardia contro i soggetti troppo belli. Scrive nel 1847, dopo avere schiacciata sotto il suo disprezzo la *Cléopâtre* del Girardin: « il a été donné à l'antiquité de produire des êtres qui ont, du fait de leur seule vie, dépassé tout rêve possible; ceux qui les veulent reproduire ne les connaissent pas.... Quand on est jeune on se laisse tenter volontiers par ces resplendissantes figures dont l'auréole arrive jusqu'à vous, on tend les bras pour les rejoindre, on court vers elles.... et elles reculent, elles reculent; elles montent dans leurs nuages, elles grandissent, elles s'illuminent et comme le Christ aux apôtres vous crient de ne pas chercher à les atteindre » [3]). Così avveniva, secondo me, perchè si era identificata con quelle

---

[1]) *Rome et les Césars*, p. 278.
[2]) P. 160.
[3]) *Corresp.* I, pp. 294-5.

figure una realtà troppo intima, troppo viva del suo *io* profondo: egli aveva il pudore delle sue passioni più ardenti. Non sa sfogare direttamente i suoi entusiasmi. Ha bisogno di abbassare la propria materia per poterla dominare da artista.

Un altro dei soggetti di *Salammbô*, la rivincita dei barbari sulla ricca metropoli che li ha dominati, non è che una trasposizione del dramma storico che aveva riempito le sue veglie studiose: l'accorrere delle orde barbare su Roma [1]). Si può dire lo stesso delle atrocità sanguinarie ond'è pieno il volume. La sua fantasia aveva domandato per anni le stesse emozioni violente alle frenesie selvaggie della Roma dei Cesari. La sua prosa giovanile s'innalza appena nomina il circo, « ove ruggivano i leoni, e morivano i cristiani ». Scrive al Du Camp: « Et le cirque! C'est là qu'il faut vivre, vois-tu, on n'a d'air que là.... si bien que le coeur vous en bat! » [2]).

Nella prima *Tentation* è già notabile e frequente lo sforzo per raccogliere in certi quadri sintetici i vari aspetti del lusso orientale: riuscitissimo a questo riguardo l'episodio della Regina di Saba. Esso ha fornito elementi al romanzo per le sue varie pitture del lusso punico: dell'eleganza caricaturale di Annone, dello sfarzo barbarico di Salammbô, dell'opulenza leggendaria di Amilcare.

Annone compare dinanzi al campo di Sicca in una grande lettiga di porpora, ornata agli angoli *da mazzi di piume di struzzo,* portata da *dodici negri* che marciano d'accordo a passetti *rapidi,* seguita da *cammelli* con un copioso bagaglio. La testa del suffeta *scintilla di pagliuzze d'oro;* il suo corpo sparisce sotto le *pelli lanose* che riempiono la lettiga. Ha degli stivaletti di feltro *nero cosparsi di lune d'argento*. Il Flaubert ha conservato, per quanto lo permettevano le circostanze nuove del racconto e la natura del suo personaggio, il tono brioso, canzonatorio dell'apparizione della regina di Saba. Questa accorre dal fondo della scena sopra un elefante bianco che trotterella con *un passo rapido* scuotendo

---

[1]) *Éduc. sentim.* p. 163.

[2]) *Corresp.* I, 186.

il *mazzo di piume di struzzo* attaccato al suo frontale. Appoggiata alla *lana dei suoi cuscini,* proietta *raggi tutt' intorno.* Una delle sue scarpette è *nera, cosparsa di stelle d'argento. Dodici negri* portano la lunga coda del suo abito. Appaiono tra gli stendardi teste di cammelli, muli carichi di bagaglio [1]).

Il ritratto della regina di Saba è già una elaborazione degli stessi testi che serviranno per quello di Salammbô. Leggeva nel *Cantico dei Cantici:* « Le tue guancie sono belle entro le loro collane » ed i commentatori gli parlavano, per spiegare l'oscuro versetto, di collane di perle, di catene d'oro [2]). Nella *Tentation:* « Une chaîne d'or plate, lui passant sous le menton, monte le long des joues et s'entrecroise sur son front, pour s'enrôler en spirales tout autour de sa chevelure ». In *Salammbô:* « Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche » [3]). La regina di Saba ha la capigliatura « poudrée de poudre bleue », Salammbô « poudrée d'un sable violet »; resta alla base lo stesso modello, la sposa del *Cantico dei Cantici.* L'antimonio delle palpebre faceva sembrare « più lunghi » gli occhi di Salammbô; memore di un passo di *Geremia* e del commento relativo del Cahen, il Flaubert aveva già scritto della regina di Saba: « ses yeux sont longs, le bord de ses paupières est peint en noir » [4]). Hanno tutte e due le braccia « guernite » di diamanti [5]), delle grosse perle agli orecchi, i tacchi alti, un amuleto appeso tra i seni.

Si aggiunga che esse vivono in mezzo ai medesimi incanti. Poichè le meraviglie dei giardini di Amilcare, le sue ricchezze

---

1) *Tent.* pp. 386 sgg. e *Sal.* pp. 43 sgg.

2) Si veda A. COLEMAN, *« Salammbô » and the Bible,* in *Sources and Structure of Flaubert's Salammbô* by P. B. Fay and A. Coleman, Baltimore-Paris, 1914, p. 39.

3) *Tent.* p. 387 e *Sal.* p. 14.

4) *Tent.* p. 387 e *Sal.* p. 164.

5) L'espressione di *Salammbô* (p. 14) « les bras garnis de diamant » proviene da quella più propria della *Tent.:* « de grandes manches ouvertes bordées d'une garniture de diamants.... ».

sterminate, le sue folle di schiavi, tutto il mondo fatato che serve di sfondo alla figura di Salammbô, si ritrova già come in miniatura nell'episodio di cui parliamo.

Alle pagine di *Salammbô* sulle ricchezze di Amilcare non ha solo servito di spunto l'allegra sfuriata della verbosa tentatrice. C'è un'altra tentazione del santo che trova posto in *Salammbô*: « La salle était haute, avec des étoiles d'argent à sa voûte et des portes de bronze qu'on ne pouvait ouvrir; au milieu s'amoncelait un grand tas d'or; sur les côtés, suivant leur tailles, les drachmes étaient avec les drachmes, les staters ensemble et les philippes et les dariques; mais les piles trop hautes s'écroulaient et les pièces rondes se mettaient à rouler sur les larges dalles plates. On en apportait dans des sacs que l'on versait d'en haut sur des échelles.... les colonnes s'entr'ouvraient pour en dégorger leurs flancs pleins.... ». Quest'allucinazione del solitario diventa una realtà nel romanzo. La grande stanza delle monete ispezionata da Amilcare non ha proporzioni più modeste: « Des monnaies d'or, d'argent et d'airain, disposées sur des tables ou enfonceés dans des niches montaient le long des quatre murs jusqu'aux lambourdes du toit. D'énormes couffes en peau d'hippopotame supportaient, dans les coins, des rangs entiers de saçs plus petits; des tas de billon faisaient des monticules sur les dalles; et, çà et là, quelque pile trop haute s'étant écroulée, avait l'air d'une colonne en ruine.... » [1]).

Uno dei personaggi principali dell'opera è Tanit, la Venere cartaginese. È naturale che nella *Tentation*, tra le larve divine che sfilano flagellate dalla Morte dinanzi agli occhi dell'asceta, abbia già un largo posto la multiforme Cibele: passano nella ridda macabra, vagamente evocate con qualche parola misteriosa o sfrontatamente adorne di tutte le bizzarrie plastiche del mito, tutte le Veneri più famose, da quella indiana che danza nuda tra le scimmie ad Elena, il raggio mite che brilla sul frontone dei templi. Certi quadri della *Tentation* sono inseparabili dagli

---

[1]) *Tent.* p. 363 e *Sal.* p. 174.

accenni sommari ed oscuri che corrispondono loro in *Salammbô*. È in questa una stonatura evidente il presentarci, tra i vari simboli divini portati in processione a Cartagine, « Derceto, dalla faccia di vergine, che striscia sulle sue pinne ». L'autore non si è ricordato che si trattava di una statua inerte. Gli restava nel pensiero la frase con cui aveva un giorno rianimata la dea in persona: « Voilà la Dercéto de Babylone qui traîne sur les plages sa croupe de poisson écaillée » [1]). Nella stessa processione di tabernacoli verso la statua del Dio supremo l'autore di *Salammbô* ricorda il cadavere di Tammuz « traîné au milieu d'un catafalque, entre des flambeaux et des chevelures ». È noto che le donne giblite dovevano, nelle feste solenni di Tammuz, prostituirsi al viandante straniero od almeno sacrificare al nume i loro capelli. E non si capisce, leggendo *Salammbô,* se si alluda alle chiome recise appese in qualche modo intorno alla bara o se invece, con ardito tocco sintetico, lo scrittore abbia chiamate « capigliature » le donne scapigliate, velate dai loro capelli. La *Tentation* ci viene in aiuto: « Des femmes sans ceintures et qui marchent pieds nus suivent le catafalque d'un air inquiet; leurs grandes chevelures toutes défaites tombent sur leurs épaules et s'agitent le long de leur corps.... » [2]).

Il largo episodio della « magna mater » di Siria ci dimostra che l'autore della *Tentation* ha già famigliari i due antichi che gli gioveranno di più per la sua ricostruzione del culto e della religione di Cartagine: Apuleio e Luciano. Le pagine pseudo-lucianee sugli amori di Stratonica e di Combabo, sui riti furiosi e sanguinari della dea di Ierapoli, l'immortale episodio apuleiano sui metragirti vaganti gl'ispirano un osceno delirio di lussuria e di sangue, di cui troveremo l'eco affievolito in *Salammbô*. E c'è già, nonostante la chiassosa brutalità dell'insieme, nella predica dell'Arcigallo, qualcosa che prelude alla preghiera della sacerdotessa tanitica: « son coeur est placé au sein du monde,

---

[1]) *Tent.* pp. 471-2 e *Sal.* p. 342.
[2]) *Tent.* p. 467 e *Sal.* p. 342.

où bouillonnent les sources chaudes, ou fermentent les métaux, où les racines vont puiser la vie; son souffle s'échappe par les naseaux des panthères, par la feuille des plantes, par la sueur des corps et il se balance au crépuscule dans le brouillard violet, entre les gorges des collines; ses pleurs d'argent arrosent les prairies, son sourire est la lumière et c'est le lait de sa poitrine qui a blanchi la lune » [1]).

Shahabarim, il gran prete di Tanit, è modellato in parte sopra un eroe della *Tentation,* Apollonio di Tiana. Questi si vanta di aver conosciute tutte le religioni, di aver consultati tutti gli oracoli, di essere stato iniziato a tutti i misteri: quegli è il prete più dotto di Cartagine e non ha trascurata nessuna prova per penetrare la natura degli dei e la costituzione del mondo. L'episodio di Apollonio di Tiana era già stato pubblicato nell'*Artiste;* il Flaubert era molto contento di quella parte del suo lavoro e prevedeva che non avrebbe avuto a mutarvi gran che in un'edizione definitiva. Non ci sono quindi ripetizioni verbali. Ma le corrispondenze di pensiero sono evidenti. Apollonio ha conferito coi magi di Babilonia: Shahabarim ha studiato nel collegio dei Mogbed babilonesi. Apollonio ha passate tre lune nelle caverne di Samotracia: Shahabarim ha visitato Samotracia e viste girare le 500 colonne del labirinto di Lemno. Quegli è disceso nell'antro di Trofonio, questi nelle caverne di Proserpina. L'uno ha misurato l'estensione del deserto, l'altro ha accompagnato fino a Cirene i bematisti di Evergete che misurano il cielo calcolando il numero dei loro passi [2]).

La famosa scena del serpente ha pure un precedente nella *Tentation.* Alludo al coro degli Ofiti che spiegano dinnanzi al santo il loro serpente-pitone, formando un gran cerchio in mezzo a cui danza una donna al suono di una lira e di un flauto. La lira è sonata da un vecchio vestito di bianco, il flauto da un bambino nudo. La danzatrice ha intorno al capo ed al collo at-

---

[1]) *Tent.* p. 469 e *Sal.* p. 58.

[2]) *Tent.* pp. 289 e 305 e *Sal.* p. 236.

torcigliato un aspide che le lascia cadere la sua testa tra i seni ed ella segue col dondolio della persona la musica. È appena necessario che io richiami al pensiero Salammbô che si dondola salmodiando sotto la luna, tra le spire del suo pitone. Si notino però i particolari. Anche in *Salammbô,* durante il rito, un vecchio cieco suona una cetra ed un bambino un flauto. Benchè l'autore della *Tentation* ci dica dapprima che l'immenso pitone è di colore dorato con macchie nere, gli Ofiti cantano: « Sois adoré, grand serpent noir qui as des taches d'or comme le ciel a des étoiles! ». Così è pure il serpente di Salammbô: « il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or » [1]).

Salammbô, come vedremo meglio tra breve, rappresenta tra l'altro l'indolenza accasciata che proviene dalla pienezza, dall'eccesso della vita, il tedio mistico che è presentimento ed attesa di emozioni fisiche ignote. Questa mescolanza di sensualità e di misticismo aveva sempre eccitata la sua curiosità, la sua audacia di artista. Salammbô è una parente stretta di Sant'Antonio. Soffrono del medesimo male. Innalzano nella stessa calma lunare le stesse preghiere distratte ed accorate. « Je veux entrer jusqu'au noyau du globe, je veux marcher dans le lit de l'Océan, je veux courir à travers le ciel accroché à la queue des comètes. Oh! je voudrais aller dans la lune.... ». Non è il sospiro stesso della sacerdotessa cartaginese: « Oh! je voudrais me perdre dans la brume des nuits, dans le flot des fontaines, dans la sève des arbres, sortir de mon corps, n'être qu'un souffle, qu'un rayon et glisser, monter jusqu'à toi, ô Mère! » ? [2]).

Il Flaubert sapeva benissimo che non era quella soltanto una malattia orientale. Ma essa era più che altrove ricca di languori, di curiosità, di inquetudini nei luoghi ove la Natura palpita con maggiore possanza [3]). Sono nati in tal modo i soggetti di *Anubis* e di *Salammbô.* Le due eroine si credono innamorate di un Dio

---

[1]) *Tent.* p. 255 e *Sal.* pp. 245 sgg.
[2]) *Tent.* p. 350 e *Sal.* p. 60.
[3]) Cfr. *Tent.* pp. 218-9.

e cercano di farsi riamare, ma la loro illusione mistica nasconde un amore concreto. La protagonista di *Anubis*, ci rivela lo stesso Flaubert, avrebbe conosciute le voluttà materiali – il soggetto gli era forse ispirato da un passo delle *Antichità* di Giuseppe ove si racconta che fu distrutto per ordine di Tiberio il tempio d'Iside e furono crocifissi i suoi sacerdoti per avere prostituita ad un presunto dio Anubis una dama romana [1]. Le vicende di Salammbô sono note [2].

---

[1] *Antiquit.* XVIII, 3, 4.

[2] BERTRAND, *op. cit.* p. 88, dice di *Anubis:* « c'est le sujet même de *Salammbô* ». Il BLOSSOM, *op. cit.* p. 52, trova molto discutibile l'affermazione.

CAPITOLO IV.

Gl' influssi contemporanei

Che la *guerra mercenaria* di Polibio fosse suscettibile di un' alta elaborazione artistica aveva già mostrato il Michelet nella sua *Histoire romaine* [1]). Il Flaubert conosceva ed amava quelle pagine vive, rapide, colorate. Le aveva divorate da ragazzo in cellegio [2]), rilette nel 1846, nel periodo degli studi antichi e delle ricerche orientali [3]). Abbiamo le grida entusiastiche che gli uscivano dal cuore dopo quella lettura: « Non, l'antiquité me donne le vertige.... Ah quelque jour je m'en donnerai une saoulée avec la Sicile et la Grèce » [4]). Scrive nel 1867 al suo *caro maestro* ch' egli era certamente l' autore francese che aveva letto e riletto di più [5]).

Se non avessimo le sue stesse dichiarazioni, ci basterebbero i suoi scritti giovanili. Nel suo bozzetto storico *Rome et les Césars* (1839) gli echi del Michelet sono frequenti: provano l' impressione romanzesca che la sua opera gli lasciava. « La nuit, quand la lune éclaire ces débris d'un autre monde, *que le renard des marais pontins pousse son cri rauque* dans les rues silencieuses, que la grenouille coasse dans les thermes de Titus, ne

[1]) La 1ª ed. è del 1831. Ho presente le *Œuvres compl.*, Paris, C. Levy, I, pp. 272 sgg.

[2]) *Corresp.* III, 274.

[3]) *Ibid.* I, p. 186.

[4]) *Ibid.*

[5]) *Ibid.* III, p. 485.

doit-il pas s'élever souvent un long soupir du monde païen évanoui ? ». Paesaggio paradossale che trova le sue attenuanti nelle pagine introduttive della *Histoire romaine* ove si parla di volpi che si nascondono nelle rovine del Palatino e vanno a bere di notte al Velabro, di cornacchie che volano con un grido roco sopra le paludi pontine [1]). Ed è interessante il vedere quanto presto lo abbia colpito il fosco quadro che il Michelet ci dà di Cartagine. Nel suo articoletto giovanile *Les arts et le commerce* il Flaubert protesta contro il vezzo di celebrare la grandezza economica di Cartagine e di Venezia: « ...ne sent-on pas dans de pareils gouvernements, en même temps qu'une vigueur et une force peu communes, quelque chose de monstrueux et de féroce ? Y a-t-il dans les temps modernes un trône plus triste, une gloire plus lugubre et plus sanglante que cette ville de Venise avec son peuple d'espions et de bourreaux et le nom de Carthage n'est-il pas pour nous plein d'horreur et de cynisme ? ». Le due repubbliche sono già associate dal Michelet in una sola condanna. Per far comprendere che cosa fosse il dispotismo mercantile di Cartagine rimanda agli statuti degli inquisitori di stato di Venezia, alla misteriosa cassetta che conteneva tra l'altro l'ordine di pugnalare chiunque trasportasse altrove un'industria utile alla repubblica [2]).

È possibile che la prima idea di *Salammbô* sia nata da una nuova lettura del libro tanto gustato da ragazzo [3]). Può anche essere semplicemente l'effetto di un ricordo giovanile risalutato come una soluzione felice, una volta che ebbe deciso di abbandonare l'Egitto troppo noto e troppo sfruttato oramai. Il nuovo soggetto non lo allontanava del tutto dal paese e dalla civiltà scelta dapprima; gli permetteva di restare nel suo oriente preferito, quello africano. Poichè aveva trovato nel suo viaggio orientale una umanità troppo ibrida e troppo moderna: di adeguato al

---

[1]) *Œuvr. de jeun.* II, p. 276 e MICHELET, *op. cit.*, pp. 18-19.

[2]) *Œuvr. de jeun.* II, p. 4 e MICHELET, *op. cit.*, p. 247.

[3]) È anche l'opinione del BLOSSOM, *op. cit.*, pp. 54-55.

suo sogno non c'era che il deserto, « le profondità vermiglie dell'Africa » [1]. Un libro sul Sahara, letto nella primavera del 1851, gli aveva messo il prurito di partire per l'Africa, di andare a vedere la caccia ai negri e agli elefanti [2]. Il 2 settembre 1853 aveva scritto a Louise Colet: « Pourquoi cette phrase de Rabelais me trotte-t-elle dans la tête - l'Afrique apporte toujours quelque chose de nouveau -? Je la trouve pleine d'autruches, de girafes, d'hippopotames et de poudre d'or ».

Comunque, sono abbastanza numerose nel romanzo le piccole corrispondenze che provano la sua famigliarità coll'*Histoire romaine* [3]. La concezione generale del mondo cartaginese è la stessa.

Degli altri scrittori contemporanei quegli che esercitò sopra *Salammbô* la maggiore influenza fu senza dubbio il Chateaubriand. Chè il Flaubert non fu solo un figlio di René per le

---

1) Lett. del 14 novembre 1850.

2) Lett. del 9 aprile 1851.

3) Il MICHELET, *op. cit.*, p. 273: « Ces hommes de fer vivant toujours au milieu des camps, où beaucoup d'entre eux étaient nés, se trouvaient transportés dans *la riche ville du soleil....* tout éblouissante du luxe et des arts étranges de l'orient ». Il Flaubert, conservando il contrasto, ha risolta l'immagine (p. 295): « .... les pasteurs en rêvaient en gardant leurs troupeaux, et les caravanes en causaient la nuit à la lueur des étoiles. Cette grande Carthage, dominatrice des mers, splendide comme le soleil et effrayante comme un dieu, il se trouvait des hommes qui l'osaient attaquer! ». È cara al Michelet (p. 231 e 272), per designare le bande mercenarie, l'espressione « *sans patrie, sans loi, sans Dieu* ». Il Flaubert (p. 288), in un punto ove la sua fonte è molto più semplice e concreta: « ils déclarèrent qu'il n'y avait plus désormais.... *ni foi, ni pitié, ni dieux* ». Il Michelet (p. 273) per mostrare come i Cartaginesi si sbarazzavano dei loro mercenari: « N'avaient-il pas en Sicile réglé leurs comptes avec quatre mille Gaulois en avertissant les Romains du chemin par où il devaient passer? D'autres qui demandaient leur solde, avaient été débarqués et abandonnés sur un banc de sable que les navigateurs virent bientôt blanchi de leurs os et qu'on appela *l'île des ossements* ». Quasi colle stesse parole il Flaubert (p. 156): « On avertit l'ennemi du chemin qu'il doivent prendre, comme pour ces Gaulois dans la Sicile, ou bien on les débarque au milieu de la mer. En revenant, j'ai vu le rocher tout blanc de leurs os ». A p. 5 il Flaubert: « des pâtres du Brutium *vêtus de peaux de loups*, dévoraient silencieusement, le visage dans leur portion ». Deve essersi ricordato di ciò che il Michelet, p. 30, dice della foresta della Sila « non abitata da altri che da lupi e da cignali ».

vaste melanconie dell'adolescenza, per l'orgoglio grandioso e l'esotismo inquieto che informarono l'intera sua vita; restò in ogni tempo sotto il fascino del suo magnifico stile, ammirò la sua opera come un modello geniale [1]). Le opere d'arte più personali non sono mai altro esse stesse che la critica di un tentativo anteriore: *Salammbô* è una revisione dei *Martyrs*. Il Flaubert pensava con rimpianto a quello che sarebbe stato il Chateaubriand se le sue facoltà meravigliose non avessero trovato un inciampo nella poetica angusta dei tempi, nella vanità del suo carattere, nelle passioni transitorie che lo legarono al suo secolo e alla sua patria [2]): pensò a quello che sarebbero stati i *Martyrs* senza l'incubo deleterio del *Télémaque* [3]), senza le preoccupazioni confessionali dello scrittore [4]). Volle raccogliere il suo programma storico ed epico, evitando gli scogli che l'avevano fatto fallire. La sua ambizione è già quella del Chateaubriand: raggiungere ad un tempo la magnificenza dell'epopea e l'esattezza della storia; ma si sente più armato, più libero, più deciso.

Non è quindi strano che *Salammbô* sia l'opera del Flaubert ove s'incontrano maggiori tracce del suo culto chateaubriandiano. Tracce involontarie, forse: correggendo il suo manoscritto egli stesso ne ha levata qualcuna [5]).

---

[1]) Si veda il giudizio ch' egli ne dava nel 1847 in *Par les champs et par les grèves*, pp. 328 sgg. Lo difendeva ancora, accanitamente, negli ultimi anni, contro il disprezzo eccessivo dei naturalisti zoliani. E. ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris 1881, p. 181: « Je me rappelle une terrible discussion sur Chateaubriand qui dura de 7 heures du soir à une heure du matin: Flaubert et Daudet le défendaient, Tourguéneff et moi l'attaquions, Goncourt restait neutre ». Vedi in proposito i particolari riferiti dal nostro E. DE AMICIS nei suoi *Ricordi di Parigi*. Sui rapporti tra i due scrittori, in generale, si vedano, oltre ai cenni dello Zola nell' opera citata, F. BRUNETIÈRE, *Le roman naturaliste*, pp. 167-170; A. ALBALAT, *Le mal d'écrire et le roman contemporain*, Paris, s. d., pp. 39, 77.

[2]) *Par les champs et par les grèves*, pp. 327-8.

[3]) *Corresp.* II, p. 141.

[4]) Nella lettera al Sainte-Beuve (*Corresp.* III, p. 332): « Il partait d'un point de vue tout idéal; il rêvait des Martyrs *typiques* ».

[5]) A. WEIL, *Le style de « Salammbô » – Manuscrits et éditions* in *Revue universitaire*, 1902, vol. I, p. 358.

Sono particolarmente notevoli gl' influssi dei *Martyrs* e più specialmente del suo episodio più famoso, gli amori di Eudore e di Velléda. Benchè al Sainte-Beuve, che aveva notata l' aria vellediana della sorella di Annibale, il Flaubert abbia obbiettata l' intrinseca disparità dei due tipi [1]), la loro fraternità mi sembra innegabile. Si confrontino le due scene: Velléda « alla luce delle torce », in mezzo ad una massa di armati, mentre lancia dalla sua tribuna le parole che incuorano ed esaltano; Salammbô, di notte, « alla luce delle spade nude », tra la fòlla dei mercenari, mentre placa coi suoi canti i loro furori. Entrambe ricordano le glorie antiche della patria: « Ah pauvre Carthage! lamentable ville! Tu n' as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois qui allaient au delà des océans bâtir des temples sur les rivages.... ». E Velléda: « Je ne puis vous contempler ici sans verser des larmes! Est-ce là le reste de cette nation qui donnait des lois au monde?... » [2]). La sacerdotessa cartaginese ha una « tunica nera senza maniche, le braccia nude »; una « tunica nera, senza maniche » vela appena la nudità della sacerdotessa brettone [3]). La virtù che questa possiede di eccitare e di scongiurar le tempeste, la sua calma nella barchetta agitata dalle onde, hanno forse suggerito al Flaubert un tratto fantastico che resta isolato nell' opera: « si je monte en galère – dice Salammbô del suo pitone nero – il courra dans le sillage de mon navire sur l' écume des flots » [4]). Salammbô « si mette a cantare » le avventure di Melqart, l' Ercole tirio: già il Chateaubriand aveva scritto: « Et elle se met à chanter: Hercules tu descendis dans la verte Aquitaine.... » [5]).

Eudore dice di Velléda: « J'aurais été étonné de trouver dans une espèce de sauvage une connaissance approfondie des lettres

---

1) SAINTE-BEUVE, *Nouv. Lundis*, t. IV, p. 46; FLAUBERT, *Corresp.* III, p. 334.

2) *Sal.* p. 16; *Les martyrs* in *Œuvr. compl. de Chateaubriand*, Paris, Garnier, p. 136.

3) *Sal.* p. 14; *Mart.* p. 134.

4) *Sal.* pp. 15-16; *Mart.* p. 134.

5) *Sal.* p. 16; *Mart.* p. 145.

grecques et de l'histoire de son pays, si je n'avais su que Velléda descendait de la famille de l'archidruide et qu'elle avait été élevée par un *senani* pour être attachée à l'ordre savant des prêtres gaulois » [1]. Questa frase è stata piena di conseguenze per l'eroina del Flaubert. Dobbiamo senza dubbio ad essa se la patrizia altera e prudente dei primi abbozzi ebbe anche lei un *senani* che la istruisse con cura. I preti di Salammbô capiscono soli le oscure teogonie ch'ella canta ai soldati: accompagnano le sue parole con grandi lire. Sul Flaubert ha influito quello che dice il Chateaubriand sui bardi, sui saronidi, sui druidi, gli educatori e compagni di Velléda: « cantano su strumenti quasi simili alle nostre lire » [2]. Questo spunto non era da disprezzare data la scarsità spaventevole dei dati storici sulla donna antica, specialmente sulla vergine. Una volta provvista la sua eroina di una fedele nutrice come una giovinetta antica di buona famiglia, di un corteo di schiave come una fastosa romana, adattato ai tempi ed ai luoghi il solito codazzo di bestiole domestiche ed addomesticate, sostituita la piccola lira d'ebano al doppio flauto greco, sviluppato su tutti i toni il tema della *toilette,* che cosa restava da dire? Di quale istruzione fornirla, di quali talenti adornarla? È difficile per il poeta della vita odierna dire « à quoi rêvent les jeunes filles ». Come rappresentare le prime albe dell'amore in un cuore antico, nella Cartagine precristiana? Il Flaubert che ci rappresentò Salammbô errante a caso per le sue grandi stanze silenziose od immobile in fondo al suo appartamento « tenant dans ses mains sa jambe gauche repliée, la bouche entr'ouverte, le menton baissé, l'oeil fixe », dovette immaginare come aride e tristi quelle adolescenze troppo rinchiuse, monotona attesa dello sposo che deve venire, ed intuire gli spaventosi squilibrii che vi potevano nascere. Dare a Salammbô, contrariamente alle abitudini antiche, sull'esempio di Velléda, un pedagogo e un iniziatore, era get-

[1]) *Mart.* p. 140.
[2]) *Mart.* p. 450.

tare nella solitudine della sua vita il barbaglio dell'idea, era creare in quella falsa pace il pretesto del dramma.

È necessario aggiungere l'identità sostanziale delle loro vicende, il loro amore per il nemico della religione e della patria, la loro morte? Il Flaubert esclamava, in una sua lettera del 22 ottobre 1846, dopo avere riletto l'episodio di Velléda: « quelle belle choses, quelle poésie! ». Il Chateaubriand era per lui sopratutto il poeta di Velléda. Visitando la camera del grande a Combourg gli pareva di scorgere la bella fata correre al chiaro di luna sulla brughiera. La creazione di Salammbô è un'altra prova della sua ammirazione entusiastica [1]).

All'occhio acuto del Sainte-Beuve non è sfuggito quel non so che di vellediano che Salammbô mostrava fin dal suo primo apparire; si è pure accorto subito che c'erano dei colori chateaubriandiani nella splendida descrizione dell'alba in *Salammbô* [2]). Veramente, egli ci parla dell'*Itinéraire*, mentre i soli ravvicinamenti legittimi si possono istituire coi *Martyrs*. Comunque, come per l'episodio di Velléda, l'esame analitico dei due testi conferma l'intuizione del critico. « On entendait dans le bois de Tanit le tambourin des courtisanes sacrées », dice il Flaubert descrivendo il risvegliarsi della vita nella città popolosa. Curiosissima svista, in contrasto coi frequenti accenni dell'opera al carattere notturno di quel culto, spiegabile però assai bene se vi si vede un riflesso dello spettacolo visto da Eudore: « de jeunes canéphores reportaient aux jardins de Vénus les corbeilles sacrées ». Il Chateaubriand: « le péplus flottait.... au mât du vaisseau qui se mouvait par ressorts »; il Flaubert: « des voiles blanches palpitaient ». Leggiamo nei *Martyrs*: « les chars roulaient vers le Stade »; in *Salammbô*: « les grands cha-

---

[1]) Il BERTRAND, *op. cit.*, pp. 77-78, se la prende a torto col Sainte-Beuve: « Sainte-Beuve s'est acharné en particulier contre le personnage de Salammbô, en qui il prétend reconnaître une soeur de Velléda.... Il est difficile de pousser plus loin la mauvaise foi, car enfin quel rapport y a-t-il? ». Abbiamo cercato di rispondere a questa domanda.

[2]) *Op. cit.* p. 50.

riots.... faisaient tourner leurs roues sur les dalles des rues ». L'immagine flaubertiana, « les citernes remplies avaient l'air de boucliers d'argent perdus dans les cours », è stata probabilmente ispirata dagli « scudi persiani appesi al frontone del portico » che il Chateaubriand fa risplendenti ai « fuochi del vespero » [1]).

Sono stati messi a raffronto il ritorno di Amilcare in *Salammbô* e l'arrivo di Aben Hamet nel *Dernier Abencerage,* poichè anche Bianca, come il popolo di Cartagine, vede avanzarsi verso la riva, sul mare spumoso, una lunga barca con un uomo in piedi a prua [2]). Ma se c'è qualche nesso tra le due scene, è sicuramente indiretto. La descrizione di *Salammbô* ha legami molto più intimi con una pagina giovanile del Flaubert stesso: col principio della sua novella *San Pietro Ornano – histoire corse* [3]). « Elle s'avançait d'une façon orgueilleuse et farouche, l'antenne toute droite, la voile bombée dans la longueur du mât, en fendant l'écume autour d'elle ». Questo non ha riscontro nella novella chateaubriandiana, mentre troviamo invece nel bozzetto giovanile: « Une superbe frégate à la taille élancée et svelte entrait à voiles déployées dans le port de Gênes. Tout en elle indiquait la maîtresse et la souveraine, jusqu'à sa flamme blanche qui se laissait flotter à la brise du soir avec orgueil et majesté ». San Pietro Ornano, il corsaro terribile, ha già lo sguardo altero di Amilcare; è aspettato anche lui da una folla curiosa alle cui dimostrazioni resta insensibile [4]).

---

[1]) Per tutti i vari raffronti *Sal.* p. 21 e *Mart.* p. 205. L'Albalat, *op. cit.*, p. 55, ravvicina giustamente all'inizio dell'*alba* flaubertiana la frase del Chateaubriand in *Atala:* « Cependant une barre d'or se forma dans l'orient ».

[2]) Albalat, *op. cit.*, pp. 48-49.

[3]) *Œuvr. de jeunesse,* I, p. 9.

[4]) L'Albalat, *op. cit.*, p. 48 tenta un altro parallelo, non troppo, secondo me, persuasivo. Il tragico episodio finale, Schahabarim che strappa il cuore dal petto di Mâtho e l'offre al sole che tramonta sì che il cuore ed il sole si spengono insieme, sarebbe imitato da un passo di *Atala:* « Le soleil sortit enfin d'un abîme de lumière et son premier rayon rencontra l'hostie consacrée que le prêtre en ce moment élevait dans les airs ».

Il Chateaubriand ha forse avuto nelle origini di *Salammbô* un merito non meno grande di quelli che abbiamo notati: quello di aver contribuito a fermare sopra Cartagine l'attenzione del Flaubert, a rivelargliela in una luce d'arte. Nei *Martyrs* Cartagine resta lontana: non ne vediamo che il tempio solitario ove Moloch si rimpinzava di carne infantile. Ma nell'*Itinéraire* egli spande tutta la poesia dei grandi ruderi su cui ha meditato Mario e lo vediamo lui pure, dall'altura di Birsa, errare collo sguardo sul doppio mare, sulle isole lontane, sulla campagna ridente, sui laghi e sui monti azzurrini, sui ruderi di marmo variopinto tra le macchie di verzura. Anche in questo il Flaubert lo ha ammirato, come se presentisse in lui un precursore. Scrive nel 1847: « Il part encore; il va remuant de ses pieds la poussière antique; il s'asseoit aux Thermopyles et crie: Léonidas! Léonidas! court autour du tombeau d'Achille, cherche Lacédémone, *égrène dans ses mains les caroubiers de Carthage,* et, comme le pâtre engourdi qui lève la tête au bruit des caravanes, tous ces grands paysages se réveillent quand il passe dans leurs solitudes » [1].

Sarebbe assai interessante poter stabilire in quale misura abbiano collaborato alla nascita di *Salammbô* i suoi dotti amici, il Bouilhet, il Feydeau, il Maury, il Renan, il Du Camp stesso. Secondo Arsène Houssaye sarebbero stati i consigli del Gautier a decidere il timido romanziere per il suo nuovo tema: « Après *Madame Bovary* Flaubert voulut chercher une autre héroïne dans le Rouennais, mais Théo lui dit: Il ne faut pas toujours faire le même roman. Puisque tu sais quelque chose des temps passés prouve la variété de ta plume, peins une figure antique comme j'ai fait dans le *Roman de la momie.* Va-t'en rêver sur les ruines de Troie ou sur les ruines de Carthage. Prends pour héroïne une soeur d'Hélène ou une Carthaginoise. Oui, une carthaginoise. Ce sera original. Et Théo à grands traits indiqua tout *Salammbô* à Flaubert. Il y aurait un beau livre à écrire

[1]) *Par les champs et par les grèves,* p. 327.

sous ce titre *Comment se font les livres* » [1]). Non è il caso di spendere parole a mostrare la stupidità di questo racconto. Ne risulta una cosa sola ed è che non era sfuggito agl' intimi dei due grandi quanta affinità avesse col romanzo egiziano del Gautier il romanzo cartaginese del Flaubert. L'aneddoto propalato dall' Houssaye viene in appoggio alla congettura che abbiamo avanzata poc' anzi: che il Flaubert abbia abbandonato *Anubis* per evitare gl' immancabili paralleli sotto cui non avrebbe mancato di schiacciarlo la plebe dei letterati e dei critici. Non gli bastò la scelta di un altro ambiente e di un altro soggetto per sfuggire alle inevitabili coincidenze ed agli influssi specifici. Anche il Gautier ha un gigantesco banchetto; trae anche lui effetti artistici dal cozzo babelico delle razze. Certi episodi hanno la stessa tonalità, in parte anche la stessa sostanza, nei due volumi. Il Gautier descrive un ardente meriggio egiziano silenzioso e solitario – sa che il meriggio antico ha la stessa suggestività tragica delle mezzanotti settentrionali. « Cependant tout ne dormait pas dans Thèbes; des murs d'un grand palais.... sortait comme un vague murmure de musique; ces bouffées d'harmonie se répandaient de temps à autre à travers le tremblement diaphane de l'atmosphère où l'oeil eût pu suivre leurs ondulations sonores » [2]). Così sopra Cartagine addormentata, nel vasto silenzio notturno, risuonano le note dell' arpa di Taanach. Tahoser e Salammbô vegliano sole, chiamano presso di loro delle sonatrici, « ad ore strane », perchè hanno bisogno di sfogare la pienezza della loro anima insoddisfatta, hanno bisogno di un' armonia, dice il Gautier, che esprima « de vagues aspirations, des regrets voilés, un hymne à l'amour, à l'inconnu ». Non è il contenuto della preghiera di Salammbô? – Tahoser ad un certo mo-

---

1) *Les confessions,* VI, p. 96. Non so se ci sia una punta di malignità nel discorso riferito dal BERGERAT, *Th. Gautier*, p. 141: « ....dans *la Momie* j'ai rendu l' Egypte amusante sans rien sacrifier de l'exactitude la plus rigoureuse des détails historiques, topographiques et archéologiques. De même Flaubert dans *Salammbô* ».

2) Pagg. 66-7.

mento è costretta a far tacere la musica: « ton chant m'énerve, m'alanguit et me ferait tourner la tête *comme un parfum trop fort.* Les cordes de ta harpe semblent tordues avec les fibres de mon cœur ». Salammbô a sua volta ferma di botto la sua arpista: « Tais-toi! s'écria Salammbô – qu'as-tu donc, maîtresse? La brise qui souffle, un nuage qui passe, tout, à présent, t'inquiète et t'agite.... C'est peut-être *la fumée de tes parfums?* ». Il Gautier dice di Tahoser: « *la nuit, haletante,* étouffée, *la poitrine gonflée de soupirs,* s'étendait sur les larges dalles.... » [1]). E il Flaubert di Salammbô, nella scena lunare: « elle retomba sur la couche d'ivoire, *haletante* »; e ancora: « *le soupir qu'elle poussa, en lui gonflant les seins,* fit onduler d'un bout à l'autre la longue simarre blanche qui pendait autour d'elle sans agrafe ni ceinture ». Si noti che anche quest' ultimo particolare ci fa ritornare col pensiero alla camera di Tahoser: le sue sonatrici hanno « une étroite robe ou, pour mieux dire, un fourreau de gaze transparente.... cette robe coupée au-dessus des seins laissait les épaules, la poitrine et les bras libres.... » [2]).

Ma c'è un'altra relazione più curiosa tra *Salammbô* e il *Roman de la Momie.* Molti lettori avranno certamente notato quanto sia irrazionale nell' insieme del primo capitolo la bellissima chiusa. L'autore vuole che dinanzi agli occhi di Mâtho e di Spendius, che in quel momento rappresentano tutta la massa dei barbari, si dispieghi intera Cartagine, con tutte le sue ricchezze e le sue meraviglie: non può mancare la donna per cui Mâtho morrà: « Il était encore plus pâle que tout à l'heure et, les prunelles fixes, il suivait quelque chose à l'horizon, appuyé des deux poings sur le bord de la terrasse ». Lontano, sulla strada di Utica, un carro tirato da due muli con dentro due donne. Non certo

---

[1]) P. 148.

[2]) Il Gautier (p. 86) dice che Nofré, inginocchiatasi ai piedi di Tahoser, « lui chaussa des patins au bec recourbé ». Salammbô ha lei pure dei sandali « à pointes recourbées » (p. 58). Ma non oso dare importanza a questo particolare minimo; di stivaletti d'oro *a punte ricurve* è già calzata Giunone nella prima *Tentation* (p. 460).

sgorga dai fatti precedenti il grazioso quadretto: nessuno può immaginare, dopo quella notte burrascosa, dopo tante emozioni, la mistica Salammbô alla passeggiata quando spunta il sole. Chè nulla ci dà l'idea di una fuga. Credo che lo spunto sia stato suggerito al Flaubert dal *Roman de la Momie:* lo colpì la bella coppia che passa davanti alle pupille cupe di Poeri sul carro *dai brillanti colori,* tirato da buoi « coiffés d'une sorte de tiare ». La corrispondenza dei particolari è visibile: « un point d'or tournait au loin dans la poussière.... c'était le moyeu d'un char.... les crinières des bêtes bouffaient entre leurs oreilles à la mode persique, sous un réseau de perles bleues ».

CAPITOLO V.

Le tendenze romantiche

Il mondo punico evocato in *Salammbô* è molto più tetro e spaventoso che nella realtà: quella almeno a cui possiamo giungere con una ricostruzione imparziale. La brutalità delle fonti è in *Salammbô* portata all'estremo e lo scrupolo dell'esattezza scientifica è continuamente sopraffatto dal bisogno d'intensità paradossali.

Non basta a spiegare questo atteggiamento l'intento antiromantico di sostituire ai paradisi di convenzione un'antichità più robusta, più varia, più violenta. Non è neppure una spiegazione bastante la severità tradizionale esagerata artisticamente dal Michelet: questi si scaglia già con livore profetico contro la razza impura dei Fenici, brulichio di rettili e d'insetti sopra una plaga ardente dopo l'uragano, Sodome bestiali che avevano per sostanza originaria il fango e per grandi dei i Cabiri dal ventre enorme; i Cartaginesi sono già per lui un popolo duro e triste, sensuale ed avido, rischioso senza eroismo, dominato da una religione atroce.

Il carattere di violenza che la fantasia del Flaubert imprime alla propria materia, e che appare dalla quantità del sangue versato, dalla frenesia dei gesti umani, dalla grandiosità delle catastrofi, dall'energia con cui son fatti urtare tra loro i tipi, i colori, le masse, proviene sopratutto dal suo amore romantico delle esuberanze chiassose, dall'inguaribile baudelairismo della sua immaginazione ebbra e stanca ad un tempo; dalla stessa

causa cioè che gli ha fatto preferire a qualunque altro oriente l'oriente africano, a qualunque altro momento della storia cartaginese quello della rivolta di Mathos. Ha detto ai Goncourt di avere scelto come soggetto del suo romanzo antico Cartagine « comme le lieu de la civilisation la plus pourrie du globe ». Segno che la prima ispirazione gli è venuta proprio dal Michelet: l'idea che si sprigiona dalle sue pagine – e che il Flaubert era più che altri in grado di sentire profondamente – è appunto quella e soltanto quella.

Il Flaubert scrive, a proposito di un libro dei Goncourt: « Non, il n'y a pas trop d'horreurs – pour mon goût personnel il n'y en a même pas assez !... ». Il 24 agosto 1861: « J'écris des horreurs, cela m'amuse ». Nel dicembre dello stesso anno, a proposito del *Défilé de la hache:* « J'ai 20,000 hommes qui viennent de crever et de se manger réciproquement. J'ai là, je crois, des détails coquets et j'espère soulever de dégoût le coeur des honnêtes gens ». Le frasi di questo tono, variate appena, s'incontrano spesso nelle sue lettere. Il resistere a questa tendenza, l'attenuare nell'opera lo smisurato, l'opprimente, il terribile, lo strano, gli sembra una concessione al gusto borghese: « Je ne veux plus faire une concession. Je vais écrire des horreurs ....car, nom d'un petit bonhomme, il faut bien s'amuser un peu avant de crever ». E riconosce anche lui quali sono in questo i suoi fratelli ideali: « J'arrive aux tons un peu foncés. On commence à marcher dans les tripes et à brûler les moutards. Baudelaire sera content! et l'ombre de Petrus Borel, blanche et innocente comme la face de Pierrot, en sera peut-être jalouse » [1]). Sotto l'esagerazione verbale, comune alle sue lettere intime, c'è un fondo di dolorosa realtà: egli non fu letterariamente, come insinuò velenosamente il Sainte-Beuve, un « mangiatore di cose immonde » [2]), ma si at-

---

[1]) *Corresp.* III, 301. Riconosce la sua fraternità col Baudelaire anche *Ibid.*, p. 346.

[2]) *Op. cit.* p. 90 dà per consiglio al Flaubert: « ne devenons jamais en littérature de ceux qui sont appelés dans ce roman les mangeurs de choses immondes ».

tardò, con una compiacenza malsana, a mostrarci l'umanità nelle sue convulsioni più selvagge, più tragicamente antiumane. Certo poteva, fatto per fatto, presentare a sua scusa un'analogia o un documento: il suo torto, storicamente parlando, consiste nell'uso esclusivo dei toni violenti, nell'avere intessuta di sole eccezioni la trama di una realtà quotidiana. Si è accorto egli stesso talvolta che alla sua *Salammbô* sarebbe occorsa qualche pausa d'idillio, di verzura [1]).

Questo errore storico è stato il fortunato segreto della sua arte. Il Flaubert gli deve l'unità del suo lavoro; ciascun episodio è una strofe di un vasto poema sull'orrore. S'inarca sanguigno, sopra le sue melanconie di nordico e di cristiano, il cielo della storia e Cartagine vi si profila paurosamente, colle sue case nere e le sue torri illuminate, come una Babilonia infernale dinanzi alle fantasie di un asceta, come un vulcano improvviso agli occhi atterriti di un navigante per mari ignoti [2]). Rosso e nero sono i colori dominanti della sua visione [3]). Ogni episodio, ogni descrizione particolare ha l'intima architettura dell'insieme: è un crescendo di cupezze e di terrore. I suoi tratti finali sono una cortina di nubi sul po' di luce che ancora restava [4]).

---

[1]) *Corresp.* III, p. 285.

[2]) Si veda il passo soppresso, pubblicato dal WEIL, *art. cit.*, p. 359: « Des flammes brillaient perpétuellement au sommet des tours. Une large couleur d'incendie empourprait le ciel et au milieu de la mer sur les navires les voyageurs se demandaient si ce n'était pas quelque volcan nouveau et ne reconnaissant plus le rivage ils s'enfuyaient à pleines voiles épouvantés ». Il Weil crede che il Flaubert abbia cancellate queste linee come una traccia troppo visibile del romanticismo superato. Io credo invece si sia accorto dell'illogicità che ne nasceva avendo detto altrove nell'opera che il mare di Cartagine non era più praticabile.

[3]) Rosse con una croce nera sono le porte del palazzo di Amilcare (p. 2); nera con fiori rossi la tunica di Salammbô (p. 14); nella massa dei cartaginesi tutta vestita di nero le tuniche rosse dei marinai fanno delle macchie di sangue (p. 27); le muraglie rosse del tempio di Moloch diventano nere presso la volta (p. 149); nella notte ormai nera brilla tuttavia lontano il lago arrossato dal sangue, come una grande « mare de pourpre » (p. 331); il leone che abbatte l'ultimo dei mercenari nel passo della Sega è « une ombre noire sur le fond du ciel pourpre ».

[4]) Tipica la chiusa della descrizione di Cartagine all'alba: « les fourneaux

Si potrebbe pensare che il Flaubert, pur cercando di mantenersi neutrale di fronte al dramma della storia, abbia forzato involontariamente le tinte per mettere in una luce migliore i suoi personaggi preferiti. I barbari gli sono indubbiamente più simpatici dei loro sfruttatori Cartaginesi. Al momento della loro ultima battaglia, la sua pietà per essi gli sgorga dal cuore: « Les colères de leurs compagnons morts leur revenaient à l'âme et multipliaient leur vigueur; ils sentaient confusément qu'ils étaient les desservants d'un dieu épandu dans les coeurs d'opprimés, et comme les pontifes de la vengeance universelle. Puis la douleur d'une injustice exorbitante les enrageait.... » [1]). I Cartaginesi, schiacciando i trecento baleari contro la porta di Khamon, massacrando i prigionieri barbari - episodi inventati dal romanziere - sembrano mettersi dalla parte del torto. Quando il Sainte-Beuve domandò il motivo della prima invenzione, l'autore non ha risposto che con pretesti meschini: « i Cartaginesi hanno ammazzato i ribelli perchè li avevano in loro potere ed erano loro i più forti ». Siccome non può non riconoscere che la paura delle rappresaglie avrebbe dovuto bastare a frenarli, aggiunge che i barbari non ne avrebbero saputo niente, non essendovi comunicazioni tra essi e Cartagine [2]). Ma forse che i mercenari non catturano prigionieri? Nessuno diserta dall'esercito punico? Salammbô, quando si presenta al campo barbaro, non si dà forse per un disertore?

Il Flaubert sentiva per i suoi eroi una simpatia quasi fraterna; i mercenari di Cartagine erano i « vagabondi », i « ribelli » del mondo antico, esprimevano pittorescamente la sua chimera romantica di vita errante, libera, avventurosa. È noto ch'egli si credeva nelle vene del sangue barbarico e trovava alla base della sua vita interiore il desiderio d'ignoto, la nostalgia di sole

---

pour cuire les cercueils d'argile commençaient à fumer ». Non so perchè l'Abrami, *op. cit.*, p. 446, dica che questo passo è stato soppresso dal Flaubert.

[1]) Pag. 392.

[2]) Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 55; Flaubert, *Corresp.* III, p. 334.

che aveva spinto i suoi avi alle ardite navigazioni, alla conquista di terre lontane [1]). Con tutto ciò i cartaginesi ed i barbari hanno per lui la stessa violenza d'istinti. All'eterno mito dell'età aurea, al pianto romantico sulle rovine di ogni passato, al credo settecentesco che l'uomo naturale è buono, egli oppone la propria convinzione che l'uomo primitivo è feroce. Anzi che l'uomo di ogni tempo è feroce. Il libro non ha contrasti, sotto questo aspetto. La stessa Salammbô, che pur leva le braccia supplichevolmente per gl'infelici che Amilcare ha condannati ai supplizi, afferra un pugnale per uccidere Mâtho.

Va anzi notata una singolare corrispondenza fra le atrocità dei due avversari. Annone cartaginese ordina che gli sieno portate le mani di tutti i prigionieri; si fa tranquillamente delle frizioni con sangue umano. Ma tra i mercenari il Flaubert ha fatto di Zarxas il simbolo della crudeltà ferina: gli fa bere il sangue nemico. Mentre Polibio dice che Giscone coi suoi fu legato villanamente e gettato in carcere, il Flaubert, non soddisfatto, dice che furono gettati nella fossa delle immondizie e attaccati a solidi pioli con catene di ferro, che si porgeva loro da mangiare sulla punta di un giavellotto. Trasforma cioè in supplizio permanente quello che in Polibio è invece il termine delle loro torture, sì che, quando viene il momento di farli finire dalla massa in furore, è costretto a rincarare un'altra volta sul testo antico e ad inventare atrocità complicate. Però con questo supplizio dei prigionieri cartaginesi nel campo dei mercenari ha notevoli

---

[1]) In una famosa lettera al Du Camp: « Je suis un barbare, j'en ai l'apathie musculaire, les langueurs nerveuses et la haute taille ». In una lettera dell' 8 agosto 1846: « j'ai au fond de l'âme le brouillard du Nord que j'ai respiré à ma naissance; je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec leurs instincts de migrations et leur dégoût inné de la vie qui leur faisait quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes.... J'ai toujours eu pour eux une sympathie tendre comme pour des ancêtres. Ne retrouvais-je pas dans leur histoire bruyante toute ma paisible histoire inconnue? Les cris de joie d'Alaric entrant à Rome ont eu pour parallèle, quatorze siècles plus tard, les délires secrets d'un pauvre cœur d'enfant ». Vedi pure *Notes de voyage*, II, p. 171: « O Bohème! Bohème! tu es la patrie de ceux de mon sang!... ».

analogie il supplizio inflitto dalla plebaglia di Cartagine al loro ultimo prigioniero barbaro, Mâtho. Le donne puniche non gli squarciano gli occhi cogli spilloni dei loro capelli come le donne dei barbari solo perchè è rigorosamente proibito, affinchè veda fino all'ultimo il proprio strazio. Se i mercenari, chiusi nel passo della Sega, finiscono col divorarsi tra di loro, anche i Cartaginesi assediati sono alla fine travolti da un'ondata di follia omicida: alludo al grande sacrificio a Moloch.

È un esempio caratteristico della tendenza di cui stiamo parlando l'episodio macabro che precede in Polibio la battaglia della Sega. Amilcare si accampa d'improvviso presso i nemici in un luogo ad essi incomodo per combattere, ma opportuno al suo esercito e li riduce a tali strettezze che non osando venire a battaglia perchè sicuri della sconfitta e non potendo fuggire perchè circondati d'ogni intorno da fosso o da steccato finiscono coll'essere spinti dalla fame a divorarsi tra di loro. Si nutrono dapprima delle carni dei prigionieri, consumano i servi. La promessa di aiuti da parte di Tunisi li fa pazientare per un po' di tempo; vista vana l'attesa si rivoltano furibondi contro i proprii capi cui non resta altro scampo che presentarsi per accordi al nemico. I mercenari aspettano inutilmente il ritorno dei parlamentari: Amilcare li ha trattenuti come garanti di un trattato di pace che essi mercenari non sanno e che doveva restare probabilmente un inganno e uno scherno. Corrono alle armi. Amilcare li accerchia cogli elefanti e col resto dell'esercito e li uccide tutti (sommavano ad oltre 40.000) presso il luogo chiamato la Sega.

Così Polibio. La tragicità dell'avvenimento culmina nel disperato disastro. Le notizie preliminari, l'angustia dei luoghi, i tormenti della fame, servono a spiegare la fatalità della battaglia e l'entità della strage.

Nel Flaubert invece tutto si subordina al particolare raccapricciante: « furono costretti a divorarsi tra loro ». Fa uccidere dalla fame metà dell'esercito barbaro. E per dare proporzioni così epiche agli effetti della fame sfigura senza riguardi tutti gli altri dati del suo modello.

In Polibio le cose si svolgono colla logica ferrea del reale. I barbari non aspettano, per togliersi dalla loro situazione terribile, che sieno caduti 20.000 di loro; la fame esaspera la loro violenza ed i capi, « cui si preparano i peggiori trattamenti », si affrettano a tentare una delle due soluzioni: o la resa o la battaglia.

Il Flaubert è quindi costretto ad ideare per i suoi 40.000 ribelli una prigione così ben chiusa che non possa assolutamente uscirne nessuno. Polibio racconta che Amilcare venne una volta a trovarsi in un piano circondato da monti proprio quando gli aiuti dei Numidi e dei Libi implorati da Mathos raggiungevano le truppe di Spendio. Circondato improvvisamente dai nemici, coi Libi di fronte, i Numidi alle spalle e Spendio di fianco, il pericolo sarebbe stato mortale se il tradimento di Narauas non avesse mutate le sorti. Il Flaubert si servì, per rappresentare questo accerchiamento di Amilcare dei particolari spettanti alla battaglia della Sega e ci parlò di fosso e di steccato, di posizione strategicamente infelice – questo aiutava del resto l'intreccio romanzesco, cioè il passaggio di Salammbô dal campo barbaro a quello cartaginese –; della vera e propria gola ove fanno da steccato i monti si servì per descrivere l'imbottigliamento dei barbari. Lo completò coi ricordi personali del suo viaggio in Africa, con invenzioni bizzarre della sua fantasia: pareti rocciose impraticabili, blocchi mostruosi e saracinesche enormi che calano a tempo ad ostruire ermeticamente gli sbocchi.

Muore là dentro, come dicemmo, una metà dell'esercito. L'ambasceria ad Amilcare, la battaglia diventano incompatibili colla nuova versione; il Flaubert li conserva perchè abbagliato dalla sua fonte, perchè incapace, nonostante i suoi mutamenti profondi, di rinunciare a due episodi ricchi di pathos. Che senso ha in *Salammbô* la battaglia finale? Che bisogno aveva Amilcare di mandare ai nemici un araldo? Poichè nessun barbaro può inerpicarsi su per le pareti della valle, il Flaubert fa apparire in alto, sul margine estremo delle rocce un messaggio punico; fa gettare ai barbari delle scale. Ed escono per mezzo di scale da

quella tomba i ventimila superstiti. Deve fare sforzi prodigiosi per trasformare in guerrieri quei cadaveri vacillanti.

Si vede già dalle cose ora dette quanta parte abbia avuto nella genesi di *Salammbô* la sua prima educazione romantica, non solo per le tracce della chimera orientale inseguita col sogno nei libri e coi viaggi nella vita, non solo per la quantità dei motivi e delle impressioni giovanili rievocate e assorbite dal nuovo soggetto, ma anche per la sua visuale artistica, per il modo con cui deforma, o meglio, trasfigura il reale. S'illude di essere fedele alle sue teorie. Dice: « j'ai repoussé autant que possible tout détail appartenant à des époques légendaires ». Ma nulla mostra meglio di queste parole l'impossibilità dell'autocritica. Abbiamo notata la violenza irreale delle tinte. Ogni lettore è sorpreso dal compiacimento con cui accoglie nel suo libro il documento eccentrico, la rarità, la stranezza impressionante, tanto che *Salammbô* ha qualche volta l'aria di un « sottisier », di una grande caricatura della vita antica.

Se lo seguiamo a passo a passo nel cuore stesso del lavoro, vedremo questa sua mentalità romantica trasparire di continuo attraverso gli sforzi del critico.



PARTE SECONDA

IL LAVORO DI RICOSTRUZIONE

CAPITOLO I.

La città

La topografia di Cartagine rimane oggi ancora, anche dopo gli scavi del Davis, del Beulé, del Sainte-Marie, del Delattre – per limitarmi ai primi e ai maggiori –, anche dopo tanta operosità critica sulla storia punica, una semplice ricostruzione congetturale, oltremodo imprecisa e incompleta. Quando il Flaubert iniziava le sue ricerche i dotti non erano nemmeno concordi circa il posto ov' era sorta la grande repubblica. È del 1856 una delle strabilianti rivelazioni del Rabusson, *Carthage retrouvée,* ove si afferma che Cartagine va cercata nel centro dell'Algeria. Le grandi opere di geografia storica generale, come quelle del Ritter, dello Heeren, del Mannert, del D'Anville, perpetuavano il vecchio errore dello Shaw e dell'Estrup che la città si fosse sviluppata verso occidente dalla parte del golfo di Utica. Senza una visita ai luoghi il Flaubert non si sarebbe facilmente orientato tra le dissensioni dei critici.

Diciamo subito ch'egli ha fatto il possibile per vedere le cose con un po' di chiarezza. L'esame diretto dei pochi testi letterari, la vista materiale delle rovine, non gli lasciarono alcun dubbio: l'unica opinione accettabile era quella sostenuta dal Chateaubriand nel suo *Itinéraire,* documentata archeologicamente dal Falbe, corredata di prove letterarie dal Dureau De La Malle. Sono queste infatti le guide maggiori a cui si affidò nel suo ten-

tativo di rievocazione [1]). Come per tutti gli altri personaggi dell'opera, come per Salammbô e Mâtho, non è riuscito, nel libro, a rianimare la fisionomia esterna della città e in *Salammbô* Cartagine vive bensì, ma di una vita puramente interiore. Tanto più che mentre la redazione originaria si apriva con un ampio quadro della città materiale, il preconcetto teorico che sia didattismo inerte tutto ciò che non è dramma umano e che un paesaggio per aver vita nell'arte debba essere presentato come lo stato d'animo di un personaggio, gli fece sopprimere e sparpagliare qua e là pel volume la sua introduzione primitiva. È ora necessaria una ricerca speciale per riordinare e comprendere le sue idee. Ravvicinati l'uno all'altro i suoi frammenti di visione parvero contraddittori o manifestamente sbagliati. C'è invece, a me sembra, alla base dei vari spunti una ricostruzione d'insieme: discutibilissima quasi sempre, alcune volte arbitraria, non inferiore però nel complesso alla scienza del suo tempo.



Una delle carte che gli hanno servito di più - e che noi pubblichiamo come un prezioso termine di confronto alle ipotesi da lui accolte - è certamente la carta II del Dureau De La Malle. Ma lo strano modo con cui ne modifica l'orientazione ci prova che lo ha pure profondamente colpito, forse per il suo schematismo violento, il fantastico schizzo dello Estrup adottato dal Ritter [2]): se pure non ha influito su di lui l'espressione imprecisa di Appiano τὰ πρὸς μεσημβρίαν ἐς ἤπειρον [3]). L'istmo che unisce la penisola cartaginese al continente dovrebbe trovarsi a ponente

[1]) Leggiamo nelle note pubblicate dall'ABRAMI, *op. cit.*, p. 446: « Appien a été mon guide. J'ai suivi, quant aux postes, l'opinion de Chateaubriand adoptée par Falbe ». Oltre al FALBE, *Recherches sur l'emplacement de Carthage,* Paris, 1833 (con una importantissima carta archeologica di Cartagine al 16000), gli è stato di fonte fondamentale il DUREAU DE LA MALLE, *Recherches sur la topographie de Carthage,* Paris, 1835.

[2]) Ripubblicato dal De La Malle in appendice al suo studio cit.

[3]) *Pun.* 95.

della città; nella fantasia del Flaubert ha invece la direzione sud-sud-ovest. Tutto è spostato di conseguenza. La Cartagine flaubertiana ha ad oriente il *golfo:* non intende con questa parola il gran golfo su cui era situata anche Utica, limitato dal Capo Sidi Ali el Mekki e dal Capo Bon, ma quella parte soltanto che è compresa tra il Capo Cartagine e l'antico promontorio Ermeo [1]. A nord tutta la costa tra il Capo Cartagine ed il Capo Qamart o, com'egli fantasticamente si esprime, tra la « punta dei Mappali » e il « Capo dei Sepolcri ». Scriveva infatti agli inizi del lavoro: « Carthage, bâtie sur une haute péninsule, était bordée à Est, du côté de la Cyrénaïque, par un golfe entouré de montagnes. Au Nord, du côté de la Sicile, la pleine mer battait sa falaise blanche » [2]. Colloca sul confine occidentale della città l'estremità nord della penisola, oltre il Capo Qamart, piccola zona montagnosa che anche il Dureau De La Malle pone fuori della cinta cittadina. Ad ovest pure la *laguna salata,* l'attuale Sebkha er Riana o Sebkha es Soukra, uniformando la sua visione allo stato moderno dei luoghi, senza preoccuparsi dei mutamenti prodotti dopo l'epoca punica dalle alluvioni della Medjerda già segnalati dal Shaw, dal Falbe e dal Dureau De La Malle. A Sud il *lago:* avendo chiamato laguna quella che era invece in antico una baia, dà costantemente il nome di lago a quella che Appiano chiamava invece laguna, la λίμνη di Tunisi, separata dal mare da una stretta lingua di terra, dalla *Taenia.*

La maggior parte dei viaggiatori e dei critici, per abbracciare fantasticamente nel suo insieme l'antica città, si colloca dalla parte del mare ad oriente e fa dell'attuale baia del Kram il centro di un breve emiciclo limitato da tre piccoli archi di alture. Il Flaubert si pone invece sempre dalla parte dell'Africa, preferibilmente dalle rive del lago, sull'istmo, in modo da avere

---

[1] Due volte nelle prime edizioni del romanzo chiama *golfo* il lago di Tunisi: vedi a p. 273 e 330 dell'ediz. Fasquelle. Il primo dei due passi disparve dall'ediz. del 1879. Lo sbaglio fu già notato dal TRÉVIÈRES, *art. cit.*, p. 747.

[2] ABRAMI, *op. cit.*, p. 470.

sotto lo sguardo anche il versante occidentale dei primi costoni. « Ainsi posée au milieu des ondes, elle tournait le dos à la mer avec l'insolente sécurité d'un maître, tandis qu'elle regardait l'Afrique tout en face et, allongeant vers elle son bras de terre, semblait la tenir attachée » [1]. Questa frase è sparita dal romanzo, ma vi è rimasto il concetto ispiratore.

Questo ci fa capire certi suoi errori: perchè, ad esempio, invece di far tramontare il sole dietro i monti dell'Ariana, dalla parte del continente, lo faccia sparire entro i flutti di là dalla laguna salata, o perchè faccia ingoiare dal sole al tramonto le colombe volanti sul mare [2].



Non è dubbio che col nome di Birsa fu designata, negli ultimi tempi della repubblica, la cittadella di Cartagine. Appiano la chiama τὸ ὀχυρώτατον τῆς πόλεως. Basta leggere la storia dell'ultimo assedio per convincersi che le mura da cui è circondata sono le mura di una fortezza e che è quello il luogo delle difese estreme. I 50.000 cartaginesi ch'essa ha protetti per qualche giorno contro l'irruzione dell'invasore escono ἀνοιχθέντος αὐτοῖς στενοῦ διατειχίσματος. Per conquistare e distruggere l'abitato tra il quartiere dei porti e le mura di Birsa i soldati di Scipione impiegano sei giorni e sei notti.

Si hanno tuttavia dei seri motivi per sospettare che il nome di Birsa sia stato applicato ad una zona più vasta. Non è perentorio, ma non è neppure da disprezzare un passo di Cornelio Nepote conservatoci nel commento di Servio: « Carthago antea speciem habuit duplicis oppidi, quasi aliud alterum complecteretur, cuius interior pars *Byrsa* dicebatur, exterior Magalia » [3].

---

[1]) ABRAMI, *op. cit.*, p. 470.

[2]) *Sal.* p. 231, 243-4; vedasi pure a p. 138: « l'Annonciateur des Lunes.... aperçut.... *du côté de l'occident* quelque chose de semblable à un oiseau frôlant de ses longues ailes la surface de la mer »; a p. 413: « Le soleil s'abaissait derrière les flots.... l'astre s'enfonçait dans la mer ».

[3]) *In Aeneid.* I, 368.

Che ci fosse in Cartagine un nucleo antico, una *city,* ed a poca distanza una parte nuova, è affermato, per la fine del IV secolo, da Diodoro: Νέα πόλις μικρὸν ἔξω τῆς ἀρχαίας Καρχηδόνος [1]). Che quel vecchio centro della città fosse chiamato Birsa non è una supposizione gratuita: secondo Servio sarebbe stato Birsa il primo nome della città, secondo Appiano la Cartagine primitiva fondata dai coloni fenici sarebbe sorta nel luogo dove s'innalzò più tardi la rocca e nelle sue immediate adiacenze.

Il Flaubert non poteva come artista lasciare il problema in sospeso. Dissipò ogni parvenza di equivoco chiamando *Birsa* il quartiere ed *Acropoli* la collina che si ergeva al suo centro, la cittadella [2]). Prese le parole di Servio e di Appiano nella loro accezione più vasta, immaginando intorno alle mura della città primitiva una fascia di nuovi quartieri, riservando *Byrsa* ai discendenti dei vincitori fenici, ai Cartaginesi puri, i *Magalia* ai discendenti degli indigeni vinti, ai Cartaginesi nuovi. Assegnò a Birsa i confini ipotetici tratteggiati dal De La Malle.

È da deplorare però che nel fatto egli abbia spogliato l'Acropoli di ogni imponenza guerresca, sì che il lettore resti lontano dal figurarsi a quale fosca epopea la riserbasse ancora la storia. Più che la rocca possente che vedrà la morte eroica della moglie di Asdrubale, gli restò dinanzi al pensiero l'attuale collina di San Luigi quale la descrivevano le sue fonti moderne: confusione caotica di resti diversi. Il De La Malle sosteneva che « c'era a Birsa e dentro la sua cinta *un vasto insieme monumentale e religioso* ». Il Falbe scriveva: « Il y a dans ce lieu des constructions de diverses époques ». Il Flaubert ha cercato di tradurre in par-

---

[1]) XX, 44.

[2]) Il Trévières, *art. cit.*, p. 739: « Le sommet de Byrsa est un quadrilatère à peu près régulier de 200 m. de côté. Comme il renfermait primitivement un cimetière, les Carthaginois l'avaient *nivelé* pour y construire des monuments. Il n'avait donc pas de colline à son centre ». Ma è malevolenza gratuita il supporre che il Flaubert abbia concepito Birsa e l'Acropoli come una collina che porti sulla vetta un'altra collina. L'ipotesi flaubertiana è perfettamente ragionevole e sostenibile oggi ancora.

ticolari plastici i due concetti: « La colline de l'Acropole, au centre de Byrsa, disparaissait sous un désordre de monuments.... on y sentait la succession des âges et comme le souvenir de patries oubliées ». I monumenti di cui suggerisce l'idea sono naturalmente dei templi: cerca di esprimere colla mescolanza dei tipi architettonici la varietà confusa dei culti [1]).

Sulla vetta scoscesa dell'Acropoli sorgeva il tempio di Eshmun. Nel 146, quando i difensori della cittadella furono costretti ad arrendersi, i disertori romani esclusi dal patto di resa e gli ultimi eroici depositari dell'orgoglio patrio, si rifugiarono nel recinto del tempio. Il monticello di Birsa s'innalzava di circa 60 metri sulla pianura circostante; il recinto del tempio doveva dominare di parecchi metri la piattaforma superiore del colle, ergersi sopra un alto terrazzo, forse artificiale, dalle pareti poco accessibili: « già in tempo di pace, dice Appiano, vi si saliva per 60 scalini ». Segno che riparandosi in quell'estremo rifugio quegli ultimi difensori fecero saltare le scale [2]). Quando non bastò più il recinto sacro, cercarono scampo nella chiesa, sul tetto.

Il Flaubert identifica l'Acropoli col tempio di Eshmun. « L'escalier de l'Acrople avait soixante marches », ci dice ripetendo per la cittadella quello che Appiano dice del tempio. Interpretazione che non è priva di acume, ma che a me non sembra accettabile [3]).

Abbiamo citata l'asserzione di Servio: che Cartagine era formata di due parti concentriche, *Byrsa* e *Magalia*. Lo stesso Servio ci avverte che *Magalia, Mapalia, Magaria* erano una sola parola: « Magalia et Mapalia idem significant » [4]); « debuit magaria di-

---

[1]) FALBE, *op. cit.*, pp. 27-8; DE LA MALLE, *op. cit.*, pp. 21 e 172; *Sal.* p. 68.

[2]) Non vedo difficoltà di sorta a questa interpretazione. Così pensarono il BEULÉ, *Fouilles à Carthage*, Paris, 1861, p. 31 e TISSOT, *Géogr. de la prov. rom. d'Afrique*, 1884, I, p. 594.

[3]) *Pun.* 130; *Sal.* pp. 409 e 143. S. GSELL, *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, Paris, 1918, II, p. 33, n. 3, scrive anche lui a proposito della scalinata del tempio di Eshmun: « Il est permis de croire qu'il commençait à l'entrée de l'Acropole. En temps de guerre, le passage qui le précédait devait être fermé ».

[4]) *In Aeneid.* IV, 259.

cere.... mapalia sunt circumiecta civitati suburbana aedificia » [1]). Se questo è vero, l'affermazione di Cornelio Nepote conservata da Servio coincide con quello che Appiano dice di Megara: χωρίον δ'ἐστὶν εὐμέγεθες ἐν τῇ πόλει τὰ Μέγαρα τῷ τείχει παρεζευγμένον [2]).

La conclusione dovrebbe essere che un unico nome abbracciava tutta la Cartagine nuova fuori della cinta di Birsa. Così credevano, dal Bochart al Dureau De La Malle, tutte le sue fonti. Il Flaubert ha dato a ciascuno di quei tre termini un significato distinto.

Disseminò anche lui, tutto intorno alla città antica, tra gli ultimi spalti e la cinta di Birsa, la folla degli edifici suburbani ed accettò per la città periferica il nome datole da Servio, *Magalia.* E poichè a nord-ovest della collina di San Luigi – l'antica Acropoli – esiste tuttora il villaggio della Malga, persuasissimo che si trattasse di una metatesi di *magal* [3]), si servì di quel nome per rendere il termine antico [4]). Nel suo pensiero Malqua designa fondamentalmente tutta la zona abitata fuori della cerchia antica. Si serve di quel nome per i quattro estremi opposti della città: le catacombe, l'istmo, il quartiere dell'agora, la riva del mare [5]). Ma è convinto che una divisione netta di Cartagine in Birsa ed in Malqua era stata un fatto reale soltanto nei tempi più antichi quando la cerchia primitiva era sufficiente ai conquistatori. Col crescere della popolazione e della potenza economica, divenuta angusta pei dominatori la piccola zona di Birsa, una parte della gente di Malqua aveva dovuto abbandonare i

---

1) *In Aeneid.* I, 421.

2) *Pun.* 117.

3) Leggo in A. AUDOLLENT, *Carthage romaine,* Paris, 1901, p. 180, che tale era pure l'opinione del cardinale Lavigerie.

4) La grafia *Malqua* da lui adottata è una riduzione alle norme ortografiche consuete della voce *Malqa* o *Malqâ* usata dal Falbe e dal Dureau De La Malle.

5) *Sal.* pp. 300, 67, 118-9, 55. Non ha quindi compreso gran che il TRÉVIÈRES, *art. cit.*, p. 740, che rimprovera al Flaubert di avere messo Malqua in punti diversi e molto distanti tra loro. Ci sono più sbagli che parole nel suo verdetto sommario: « Flaubert appelle Malgua le quartier voisin du port, tandis que Malgua désignait le quartier actuel de la Malgua, dénommé également Mappales ».

proprii tuguri per far posto ai palazzi dei ricchi, addensarsi altrove, crearsi dei nuovi quartieri. I dintorni di Khamon – antico cuore di Malqua – erano diventati un centro sontuoso. La plebe punica, la folla miserabile dei pescatori, dei tintori, dei marinai, la multiforme suburra, aveva invaso il terreno prima riservato alle tombe. Più fitta nel tratto periferico tra l'attuale Malga ed i porti, a sud-ovest, doveva essere meno compatta al nord verso le catacombe – senza fermarmi a discutere se sia legittimo o no il termine da lui impiegato, mi sembra certo ch'egli chiamò catacombe la necropoli di Qamart e più precisamente il punto n. 93 ove la carta del Falbe segnava un ipogeo [1]) – difatti là si rifugiano le mogli dei mercenari cacciate da Mâtho.

Nel nome di Malqua il Flaubert ha riunite un po' arbitrariamente le idee di plebe e di crapula: gli serve di scusa la definizione che danno di *magalia* o *mapalia* gli antichi: umili capanne, costruzioni primitive e barbariche. Gli parve non si potesse conciliare con questo la descrizione che ci dà Appiano di Megara come di una zona ricca di vegetazione e di acque correnti, donde l'idea di giardini e di ville: τὸ γὰρ χωρίον, τὰ Μέγαρα, ἐλαχανεύετο καὶ φυτῶν ὡραίων ἔγεμεν αἱμασιαῖς τε καὶ θριγκοῖς βάτου καὶ ἄλλης ἀκάνθης καὶ ὀχετοῖς βαθέος ὕδατος ποικίλοις τε καὶ σκολιοῖς κατάπλεων ἦν [2]). Si deve esser detto che la νέα πόλις di Diodoro poteva essere benissimo, come in tante città moderne, la parte più elegante della città [3]). Il largo e fertile piano tra il Djebel el Khaui e la ruga montagnosa che unisce la Malga con Sidi bu Said è oggi ancora popolata di orti e di villini. Già il Falbe, alludendo sicuramente al passo di Appiano, vi aveva notate le case cinte di siepi, le piantagioni, i giardini. La Marsa è, a detta di molti,

---

[1]) FALBE, *op. cit.* p. 43. Sull'uso delle catacombe presso i popoli di stirpe semitica gli era di fonte il buon abate MIGNOT in *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, vol. XLII, pp. 88 e sgg.

[2]) *Pun.* 117.

[3]) Nel Dureau De La Malle, un po' incerto a questo riguardo, è già affacciata l'idea che Megara sia, non « portu et arce demptis reliquum urbis civium habitationi destinatum » come la definivano il Bochart e lo Hendreich,

la parte più pittoresca della penisola. Come intravide un rapporto etimologico tra *Magalia* e *La Malga,* così vide forse il Flaubert nel nome di Marsa un riflesso moderno di Megara. Comunque, la Megara di *Salammbô* corrisponde all'odierna Marsa. È un soggiorno di piacere pei ricchi; le case vi sono circondate da siepi vive e da ridenti giardini; l'acqua vi serpeggia abbondante. La bella piana si stende ai piedi della piccola altura di Sidi bu Said che la divide dalla vecchia Cartagine. Il Flaubert rispetta religiosamente il testo di Appiano. Poichè questi ricorda le siepi onde sono cintati i giardini, le siepi diventano nel suo quadro di Megara uno degli elementi essenziali: i sentieri, le abitazioni vi sono chiuse regolarmente da « haies de nopal »; Spendius e Mâtho per entrare nei giardini di Amilcare si fanno un varco col pugnale entro la « haje de jujubiers »; invece di dire che Amilcare uscì di casa, « il disparut derrière la haie de nopal ». Appiano parla dei numerosi e profondi ruscelli dal corso sinuoso. Il nostro autore comincia con quel rilievo la sua celebre descrizione dell'alba a Cartagine: « A gauche, tout en bas, les canaux de Mégara, commençaient à rayer de leurs sinuosités blanches les verdures des jardins » [1]).

---

ma un semplice sobborgo, una parte della città non antica. In *Sal.* p. 1 e De La Malle, *op. cit.* p. 45, Megara è definita ugualmente « faubourg de Carthage ». Il Beulé che eseguiva con entusiasmo di artista le prime grandi campagne archeologiche a Cartagine nel tempo stesso in cui il Flaubert, nel suo studio di Croisset, tentava di rianimare le stesse rovine, esprimeva nel 1861 lo stesso concetto (*op. cit.* p. 3): « On s'étendit vers les ports, puis sur toute la plage; enfin en passant derrière la petite montagne de Sibi bou Saïd, on alla rejoindre encore la mer. De ce côté la plaine était fertile, les puits fréquents, l'irrigation facile; les riches se bâtirent des maisons entourées de haies vives et de frais jardins ». Anche il Babelon, *Carthage*, Paris, 1896, p. 60 ed il Delattre, *Carthage*, p. 368, distinguono due sobborghi, *Magalia* e *Megara*.

A p. 68 il Flaubert chiama Megara « la città nuova ». Il Trévières, *art. cit.*, p. 740, taccia d' improprietà una tale espressione, essendo quello il nome di Cartagine stessa. Ma il nome di νέα πόλις è dato da Diodoro (XX, 44). Per di più il Flaubert sapeva da Isidoro (*Orig.* XV, 12) che Megara proverrebbe dal punico *Magar* « quod Poeni Magar *novam villam* dicunt ».

[1]) Appiano, *Pun.* 117; *Sal.* pp. 161, 89, 101, 187, 21.

A quanto ci narra Giustino, Annibale possedeva un « rus urbanum » presso la riva del mare non lontano da Cartagine [1]). In *Salammbô* il palazzo dei Barca sorge nel sobborgo di Megara a poca distanza dal faro e dalla grande scogliera, sull'alto di Sidi bu Said, il punto più alto di Cartagine, il solo da cui si possa dominare ad un tempo la città antica e la nuova. Era una scelta geniale per la casa di Salammbô e di Amilcare, un'espressione concreta della loro altezza ideale, della loro superiorità dominatrice. Ai mercenari accampati sull'istmo, a Mâtho che rivede da lontano Cartagine, il panorama si presenta coronato da quel palazzo: « derrière la ville au fond de Mégara, plus haut que l'Acropole, apparaissait le palais d'Hamilcar ». S'intuiscono le ambizioni despotiche del possessore.

Ci è attestata l'esistenza, per l'epoca romana, di una *via Mapaliensis*, che la 3ª tavola del De La Malle segna in linea retta dal monticello della Malga alla necropoli di Qamart. Fantasticando sulle probabili etimologie di quel nome, associando tra loro le capanne miserabili da cui forse era nato e le tombe che quella via attraversava, il Flaubert concepì come una zona speciale, e chiamò *Mappales,* la striscia di Malqua con cui la sua Megara confinava dalla parte di terra: le baracche plebee vi sono mescolate ai sepolcri. Siccome nella citata carta del De La Malle un'altra via di nome ignoto, partendo dal grande incrocio della Malga e continuando quasi in linea retta la *Mapaliensis* si spinge fino alla riva del mare sotto l'altura di Bordj Djedid, il Flaubert immaginò un'unica « via dei Mappali » dalla costa di Bordj Djedid fino alle catacombe. L'esistenza di una terza strada, dalla Malga al Capo Cartagine, chiamata dal De La Malle « via delle tombe », contribuì a conferirle uno spiccato carattere funerario.

« Derrière l'Acropole, *dans des terrains rouges,* le chemin des Mappales bordé de tombeaux s'allongeait en ligne droite du rivage aux catacombes ». Oltre alle cose ora citate, non è dubbio che l'autore abbia ricordato il passo del De La Malle, là dove

---

[1]) XXXI, 2.



Cartina archeologica di Cartagine
secondo il Dureau De La Malle.

descrive il terreno di là dalla cinta di Birsa: « au delà *le sol èst rougeâtre....* et on n'y trouve que des traces isolées de l'habitation des hommes » [1]).

In omaggio alla definizione di *mapalia,* dissemina qua e là « des cabanes en terre, en branchages, en claies de joncs, *toutes de forme conique* ». Catone, citato da Festo, dice delle capanne puniche, cioè dei *mapalia:* « ea quasi cohortes *rotundae sunt* »; ed Isidoro a sua volta: « rotunda in modum furnorum » [2]).

Posti tra Malqua e Megara, i Mappali partecipano però dell'uno e dell'altro quartiere. Annunciano già sotto certi aspetti il vicino sobborgo signorile.

Vi sono dei grandi spazi scoperti, ove possono manovrare i soldati. Lettore di Diodoro, il Flaubert si è detto probabilmente che là dovevano essersi riunite le truppe passate in rivista dal generale Bomilcare e da lui ordinate per l'assalto al centro della città [3]).

Confinano coi Mappali i giardini di Amilcare. Per ritornare al suo palazzo, dopo la seduta nel tempio di Moloch, Amilcare non percorre altra via che quella dei Mappali. La folla adunata nel foro vede levarsi sopra le teste degli alti ventagli di piume dietro i Mappali: è Salammbô che esce dal suo palazzo.



Le cisterne descritte dal nostro autore sono sicuramente quelle della Malga, di cui parlano con ammirazione concorde tutti gli antichi visitatori di Cartagine e di cui esistono tuttora i basamenti, quelle in cui rovesciava realmente la sua massa d'acque, almeno all'epoca romana, l'immenso acquedotto che alimentava Cartagine. Le pone difatti ad occidente dell'Acropoli, cioè, secondo l'orientamento normale, al nord della cosiddetta collina di

---

[1]) *Sal.* p. 68; DE LA MALLE, *op. cit.*, p. 24.

[2]) FESTUS, *De verb. signif.*, ad v.; ISIDORO, *Etymol.* XV, 12, 4; *Sal.* p. 101.

[3]) DIODORO, XX, 44; *Sal.* pp. 120, 191.

San Luigi, nel luogo appunto ove gli archeologi hanno riconosciuto il gran serbatoio centrale. Le chiama cisterne di Megara, ma questo non significa ch' egli abbia ideato, oltre ai serbatoi della Malga e di Bordj Djedid, un nuovo gruppo di cisterne ignoto agli storici [1]). Il punto dove sboccava il grande acquedotto è bensì in prossimità dell'Acropoli, sopra una piccola altura che ha ai suoi piedi il villaggio attuale della Malga, ma nella cartina del De La Malle lo vediamo posto fuori della cinta di Birsa, là dove comincia il quartiere che il De La Malle chiama Megara, al confine, per il Flaubert, di Megara e dei Mappali, dove passa cioè la *via Mapaliensis* testè citata. Dar loro il nome della « città nuova », dello splendido borgo ove abitavano i ricchi, era indicare lo scopo voluttuario di quel lavoro ciclopico, collocarlo nel quadro generale dell'opulenza cartaginese.

È abbastanza informato sull'acquedotto e sulle cisterne e le sue bizzarrie immaginarie hanno dei punti di partenza concreti. Dice che l'acquedotto attraversava obliquamente l'istmo intero, che l'esercito barbaro accampato sull'istmo era simmetricamente spartito dalla linea dell'acquedotto: segno che il tracciato del De La Malle è valido anche per lui. « Cinq rangs d'arcs superposés d'une architecture trapue avec des contreforts à la base et des têtes de lion au sommet, aboutissaient à la partie occidentale de l'Acropole où ils s'enfonçaient sous la ville pour déverser presque une rivière dans les citernes de Mégara ». Colla consueta arditezza di concisione il Flaubert ha voluto mostrarci tutto in una volta l'imponenza monumentale della costruzione, la situazione delle cisterne, il volume delle acque realmente quasi fluviale. Ha spogliate della loro suggestiva semplicità le parole di El Bekri: « *Au centre de la ville* est creusé un immense réservoir où l'eau est amenée d'une distance de plusieurs journées de marche par un aqueduc qui tantôt est *enfoncé sous terre* et tantôt passe *sur plusieurs rangs d'arcades voûtées qui se lèvent les unes au-dessus des autres et semblent se perdre dans les nua-*

---

[1]) Così afferma il TRÉVIÈRES, *art. cit.*, pp. 739-40.

ges » [1]). Nelle aggiunte al Dureau De La Malle era pure riportata la descrizione del Shaw: « Au-dessus de ces arches est le canal par lequel l'eau passait.... *Une personne de taille médiocre pourroit y marchèr sans se courber.* De distance en distance il y a des ouvertures, soit pour y donner de l'air, soit pour la commodité de le nettoyer. L'eau y montait, à ce qu'il paraît par les marques qu'elle y a laissées, *à près de trois pieds* ». Conformemente a questi dati Spendius e Mâtho possono restare diritti dentro il canale; l'acqua arriva loro sino al ventre [2]). Credo però che il Flaubert abbia controllate sul posto le notizie del Dusgate. Gli è noto infatti un particolare che la sua fonte taceva: la piccola larghezza dello *specus* inferiore alla metà dell'altezza. Spendius e Mâtho sono costretti nuotando ad allungarsi il più possibile per non urtare contro le pareti del condotto. Per semplice capriccio romanzesco – probabilmente per rendere più rischiose le avventure dei suoi due eroi – modifica durante il racconto le dimensioni del canale e la velocità della corrente: ad un certo punto l'acqua tocca quasi la volta, la loro corsa diventa precipitosa. Per la stessa ragione, invece di far penetrare i suoi due personaggi dalle comode aperture di cui parla il Dusgate, adotta il mezzo che gl'indicava Polieno nei suoi *Stratagemmi*, raccontando con quale astuzia un uomo di Sesto usciva la notte dalla città per recarsi presso l'amante in uno dei sobborghi, « levando cioè una pietra dell'acquedotto, pietra che rimetteva al suo posto al ritorno.... » [3]).

« Des arcades, les unes derrière les autres, s'ouvraient au milieu de larges murailles séparant des bassins. Tous étaient remplis et l'eau se continuait en une seule nappe dans la longueur des citernes. Les coupoles du plafond laissaient descendre par leur soupirail une clarté pâle... Spendius et Mâtho se remirent

---

[1]) Riproduco la citazione quale si trova nel DE LA MALLE, *op. cit.*, p. 82. Cfr. *Sal.* p. 86.

[2]) DUSGATE, *Appendice IV*, p. 261; *Sal.* p. 87.

[3]) *Stratag.* I, 37; *Sal.* p. 87. Cfr. *Corresp.* III, p. 335.

à nager et passant par l'ouverture des arcs ils traversèrent plusieurs chambres à la file. Deux autres rangs de bassins plus petits s'étendaient parallèlement de chaque côté. Ils se perdirent, ils tournaient, ils revenaient. Enfin quelque chose résista sous leurs talons. C'était le pavé de la galerie qui longeait les citernes ». Ritrovo in questa descrizione l'eco dei vari testi raccolti dal Dureau De La Malle [1]), nonchè delle linee che alle cisterne della Malga ha consacrate il Chateaubriand: « Les citernes sont immenses: elles forment *une suite de voûtes* qui prennent naissance les unes dans les autres et *qui sont bordées dans toute leur longueur par un corridor* » [2]). Di cupole, di passaggi dall'uno all'altro bacino parla l'Edrisi: « Tra le curiosità di Cartagine vi sono le cisterne.... sono sormontate da cupole; nei muri che le dividono sono praticate aperture per il passaggio delle acque. Tutto è disposto simmetricamente con molta arte ». Secondo l'Edrisi le cisterne sono ventiquattro e costituiscono un'unica fila. Secondo il Caroni erano venti e formavano due serie parallele. Il Flaubert, che aveva certamente anche veduto il gruppo di cisterne di Bordj Djedid giunte a noi in condizioni molto migliori di quelle della Malga, ne trasse un po' di luce per la sua ricostruzione: sul loro modello ideò anche per Malga, oltre a due serie di bacini paralleli, una sfilata di stanze a cupola [3]).

Non dirò tuttavia che il suo studio al riguardo sia stato molto profondo. L'episodio delle cisterne si chiude con un tratto inspiegabile: Spendius e Mâtho che hanno ormai sotto i loro piedi il suolo del corridoio laterale palpano invano il muro per trovare un'uscita; ricascano nelle vasche profonde, rimontano, ricascano ancora. L'esame delle cisterne di Bordj Djedid, il semplice buon senso potevano fargli capire che il pavimento della galleria s'innalzava sensibilmente sopra il livello delle acque e che il giungervi – cosa non facile – era la salvezza definitiva.

---

[1]) *Sal.* p. 88; De La Malle. *op. cit.*, pp. 81 e sgg.

[2]) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, III, p. 193.

[3]) Vedi Audollent, *op. cit.*, p. 250.

Strabone afferma che « i porti ed il Cotone » erano ai piedi dell'Acropoli, asserzione meno inutile di quello che è parsa a qualcuno, ottima conferma a quegli archeologi che hanno situato i porti della Cartagine punica nel punto della costa più vicino all'odierna collina di San Luigi, identificando il più interno di essi con una laguna che ne dista appena di un cinquecento metri all'incirca. Il Flaubert, prendendo troppo alla lettera la sua fonte, pone « sotto la scalinata dell'Acropoli » l'ingresso stesso del porto [1].

« La trirème bondit; elle érafla l'idole établie à l'angle du môle pour arrêter les tempêtes ». — La 3ª carta del De La Malle segna un *molo.* Il Falbe ne aveva già segnalate le tracce, identificandolo col χῶμα di cui discorre a più riprese Appiano, largo terrapieno fortificato, fuori della cinta cittadina, vicino al porto mercantile [2].

« Dans *le port marchand* plein d'immondices, d'éclats de bois et d'écorces de fruits, elle refoulait, éventrait les autres navires *amarrés à des pieux....* ». — Sappiamo da Appiano e da altri che i porti erano due con un'unica entrata chiusa con catene di ferro: il porto mercantile ed il militare. Il primo, il più esterno, era quello riservato al commercio ed era fornito, dice Appiano, di molti e svariati πείσματα, cioè di ogni sorta di ancoraggi. Il Flaubert non si cura di precisare in che cosa potesse consistere una tal varietà e pensa evidentemente, scrivendo, a qualche porto moderno. Alla chiusura con catene del breve passaggio ha già alluso in altra parte del libro: « Il fallut bien recourir à Giscon; les Barbares acceptèrent son entremise. Un matin, ils virent les chaînes du port s'abaisser.... » [3].

---

1) STRABONE, XVII, 3, 14; *Sal.* p. 139.
2) FALBE, *op. cit.*, p. 24.
3) APPIANO, *Pun.* 96; *Sal.* pp. 139, 78.

« Déjà elle se trouvait au fond, devant la porte hérissée de clous. La porte se leva et la trirème disparut sous la voûte profonde ». — Sul modo con cui comunicavano tra di loro i due porti non abbiamo nessuna notizia: Appiano ci dice soltanto che οἱ λιμένες ἐς ἀλλήλους διεπλέοντο e che dal primo porto non si poteva vedere nulla di ciò che avveniva nell'altro. Il Flaubert aveva perciò il diritto d'immaginare un lungo canale coperto, chiuso da una saracinesca.

« Le port militaire était complètement séparé de la ville; quand des ambassadeurs arrivaient, il leur fallait passer entre deux murailles, dans un couloir qui débouchait à gauche, devant le temple de Khamon ». — Nessun testo dice questo. Appiano osserva semplicemente che la vista degli arsenali, cioè del porto militare, era preclusa alle navi mercantili che arrivavano nel primo porto: erano infatti circondati da doppio muro e da porte che permettevano ai commercianti di passare dal primo porto alla città senza doverli attraversare. Οὐ μὴν οὐδὲ τοῖς ἐσπλεύσασιν ἐμπόροις εὐθὺς ἦν τὰ νεώρια σύνοπτα · τεῖχός τε γὰρ αὐτοῖς διπλοῦν περιέκειτο, καὶ πύλαι αἳ τοὺς ἐμπόρους ἀπὸ τοῦ πρώτου λιμένος ἐς τὴν πόλιν ἐσέφερον οὐ διερχομένους τὰ νεώρια. Il Flaubert si è sicuramente servito di una traduzione latina ove ἔμπορος era reso con *negotiator:* l'eccesso di cautele onde il testo parlava gli fece credere che *negotiator* significasse ambasciatore nemico. L'oscuro passo di Appiano gli ha, secondo me, giocati altri tiri. Per conferirgli un senso plausibile mi sembra necessario ammettere o che i porti non fossero inclusi dentro le mura della città e che la cinta urbana fosse continua lungo il porto mercantile o che questo fosse circondato da un muro continuo in comunicazione soltanto colla cinta del porto militare. Altrimenti i commercianti, *per entrare in città,* perchè avrebbero dovuto passare attraverso le mura che cingono il porto di guerra? Si crede generalmente che dentro i bastioni della città fossero compresi anche i porti, avendo potuto i Cartaginesi scavare una nuova uscita tra il Cotone ed il mare e costruire una grande flotta senza che i Romani se ne avvedessero. Ma non bastava a proteggerli dalla vista

nemica la cinta speciale dei porti? Il passo di Appiano lascia pensare che la città avesse per accedere al Cotone una porta sola. Il secondo muro che circondava il porto di guerra doveva congiungersi colle mura della città in modo da avere quella porta in comune. Correva così veramente, intorno al porto militare, un passaggio tra due muraglie, un « couloir » come disse il Flaubert; il secondo muro poteva avere qualche tratto in comune colla cinta del porto mercantile o dare accesso senz' altro alle banchine del porto. Quando Appiano ci parla di un χῶμα πρὸ τοῦ τείχους non è detto che non si tratti del secondo muro del porto di guerra, che doveva seguire la spiaggia almeno per tutta la lunghezza del porto. Comunque, mi sembra bizzarra l'idea flaubertiana di un corridoio che conduca gli ambasciatori dal porto militare al cuore della città [1]).

Non so perchè altrove il Flaubert dia al porto militare una triplice cinta. « Cette *grande* place d'eau, *ronde come une coupe,* avait une bordure de quais où étaient bâties des loges abritant les navires ». — Solito a concretare, spesso con una precisione ridicola, le indicazioni generiche delle sue fonti, disdegna qui i dati precisi di Appiano e si contenta di chiamar grande un porto che ospitava 220 navi. Quanto alla forma circolare del porto interno, è pienamente d' accordo coi testi. Altera però sensibilmente la fisionomia architettonica del luogo fornendo di banchine e di rade le sole rive del bacino, mentre Appiano e Strabone dicono altrettanto dell' isola che sorgeva nel mezzo. Τοῦ δ' ἐντὸς ἐν μέσῳ νῆσος ἦν, καὶ κρηπῖσι μεγάλαις ἥ τε νῆσος καὶ ὁ λιμὴν διείληπτο.

« En avant de chacune d'elles montaient deux colonnes portant à leur chapiteau des cornes d'Ammon, ce qui formait une continuité de portiques tout autour du bassin ». Il Flaubert si è vantato a questo proposito di non avere copiato Appiano ma

---

[1]) *Sal.* p. 140; *Pun.* 96. È poco conciliabile con questo formidabile sistema difensivo la storia dell' entrata d' Iddibal in Cartagine (p. 319): « .... depuis trois jours Iddibal louvoyait dans le golfe en observant les remparts; ce soir-là, comme les alentours de Khamon semblaient déserts, il avait franchi la passe lestement et débarqué près de l'arsenal, l'entrée du port étant libre ».

di averlo interpretato: mentre lo storico dice: « colonne ioniche » egli, precisandone il pensiero, mette invece colonne con capitelli a forma di corna [1]). È doveroso però riconoscere ch'egli non ha capito il senso della frase di Appiano. Κιόνες δ'ἑκάστου νεωσοίκου προῦχον Ἰωνικοὶ δύο, ἐς εἰκόνα στοᾶς τὴν ὄψιν τοῦ τε λιμένος καὶ τῆς νήσου περιφέροντες. Non un portico, ma l'illusione ottica di un portico, accresciuta dalla corrispondenza simmetrica dei due giri di colonne da una parte e dall'altra del canale.

« Au milieu, dans une île, s'élevait une maison pour le Suffète de la mer ». È la traduzione letterale di Appiano: ἐπὶ δὲ τῆς νήσου σκηνὴ ἐπεποίητο τῷ ναυάρχῳ. Suffeta del mare invece di navarco è però un arbitrio del nostro autore.

In *Salammbô* è sacrificata la descrizione dell'ammiragliato, costrutto in modo che dall'alto di esso si poteva sorvegliare ciò che avveniva sul mare e dirigere all'occorrenza un'azione. Il Flaubert s'ispirava però a quella descrizione quando faceva salire Amilcare sul terrazzo del padiglione a contemplare Cartagine.



Sarebbe impresa disperata voler desumere da *Salammbô* uno schizzo grafico un po' preciso delle fortificazioni di Cartagine. I soldati accampati sull'istmo distinguono « le cinte dei tre vecchi quartieri » ormai senza scopo: « elles se levaient ça et là comme de grands écueils ou allongeaient des pans énormes à demi couverts de fleurs, noircis, largement rayés par le jet des immondices.... ». Di quali quartieri si tratta? Di Birsa, del Cotone, di Malqua? Delle mura di Birsa e del porto si parla in altri punti dell'opera come di un'attualità tutt'altro che vana. Poichè della demolizione di quelle mura interne ordinate da Amilcare si rallegra confusamente la plebe come di una oscura promessa di uguaglianza sociale, non può alludersi che ai vecchi confini tra i vincitori ed i vinti, cioè alle mura di Birsa. Cosa totalmente impensabile.

---

[1]) ABRAMI, *op. cit.*, p. 446.

Quanto alla grande cerchia di mura che avvolgeva tutta Cartagine adottò nel complesso la ricostruzione ipotetica del De La Malle nella cartina che pubblichiamo. Accolse anche lui l'ipotesi insostenibile del De La Malle che il punto dove, a detta di Appiano, Birsa viene a trovarsi sull'istmo sia vicino alle grandi cisterne di Malqua. È quella per il Flaubert la parte più invulnerabile delle mura: per dominarla Amilcare sale sul tetto del tempio di Melqart, cioè, come vedremo, a nord-ovest della collina di San Luigi. Appiano dice: γωνία δ'ἡ παρὰ τὴν γλῶσσαν ἐκ τοῦδε τοῦ τείχους ἐπὶ τοὺς λιμένας περιέκαμπτεν, ἀσθενὴς ἦν μόνη καὶ ταπεινή, καὶ ἠμέλητο ἐξ ἀρχῆς [1]). Non vedo bene per quale motivo, invece di seguire il tracciato del suo modello, il Flaubert faccia cominciare questa γωνία dal punto ove il muro di Birsa viene a sboccare sull'istmo. La sua cinta non raggiunge le rive del lago nè attraversa alla sua base la *Taenia,* ma si dirige risolutamente verso l'angolo dei porti. « Dall'angolo dei porti all'altezza delle cisterne », è una sua indicazione topografica molto sommaria, di cui ci rivela il significato il racconto del viaggio di Salammbô al campo nemico: « Ils suivirent pendant quelque temps les pieds des remparts et, à la hauteur des citernes, ils prirent par la Taenia, étroit ruban de terre jaune qui, séparant le golfe du lac, se prolonge jusqu'à Rhadès ». Abbiamo già visto in che luogo si trovassero per lui le cisterne: tra esse e la Taenia ci sono quasi due chilometri. Poichè egli ci parla a proposito di Malqua di un regresso del mare, bisogna ch'egli credesse che la baia del Kram ed il golfo di Tunisi si addentrassero allora molto di più nelle terre. In qualunque modo la sua concezione è un po' sconcertante.

Fu data lode al Flaubert per avere corretto con acutezza di critico un probabile sbaglio di Appiano [2]). Questi, dopo avere parlato di un triplice muro, dice che ciascuno di essi aveva trenta cubiti di altezza e due piani: il primo serviva di scuderia

---

[1]) *Pun.* 95.

[2]) FERRÈRE, *op. cit.*, p. 277.

per trecento elefanti e di magazzino per le provviste relative, il secondo conteneva quattromila cavalli col foraggio e l'orzo necessari a nutrirli ed in più delle caserme per 24.000 soldati. Il Flaubert interpreta il τριπλοῦν τεῖχος come una triplice difesa: un fosso, un terrapieno ed un muro. Ripete per un muro solo quello che Appiano attribuisce a ciascuno dei tre.

Ma questa interpretazione, divenuta ormai generale - benchè a parer mio discutibile - era già nettamente sviluppata dal De La Malle nel suo noto volume. I particolari sono trascritti fedelmente.

« Carthage était défendue dans toute la largeur de l'isthme, d'abord par un fossé, ensuite par un rempart de gazon, enfin par un mur ». È la soluzione esemplata dal De La Malle sul passo di Appiano: « Μανίλιος μὲν ἀπὸ τῆς ἠπείρου κατὰ τὸν αὐχένα ἐγχώσων τε τὴν τάφρον καὶ βραχὺ ἐπιτείχισμα τὸ ἐπ' αὐτῇ βιασόμενος, καὶ ἐπ' ἐκείνῳ τὰ ὑψηλὰ τείχη.... » [1]).

Le cose dette poc'anzi sulla costituzione del muro si trovano tutte in *Salammbô*: « ....un mur, haut de trente coudées *en pierres de taille*, et à double étage. Il contenait des écuries pour trois cents éléphants avec des magasins pour leurs caparaçons, leurs entraves et leurs nourritures, puis d'autres écuries pour quatre mille chevaux avec les provisions d'orge et les harnachements, et des casernes pur *vingt mille* soldats avec les armures et tout le matériel de guerre ». Appiano dice 20.000 fanti e 4000 cavalieri [2]). Che le mura fossero costruite *saxo quadrato* è affermato da Orosio [3]).

« Des tours s'élevaient sur le second étage, toutes garnies de créneaux, et qui portaient en dehors des boucliers de bronze suspendus à des crampons ». Troviamo nel solito Appiano che le mura erano fornite di merli e di torri. Qui non si fa parola che di quest'ultime, ma vediamo altrove il profilo cupo delle mura merlate [4]). Altrove ci fa pure sapere che le torri, sul fronte di

---

1) *Sal.* p. 67; DE LA MALLE, *op. cit.*, pp. 25 e sgg.

2) *Sal.* p. 67; *Pun.* 95.

3) IV, 23.

4) Pag. 29.

terra, erano ventitrè: cifra che ci fa un po' sorridere, poichè Appiano ci dà la distanza da una torre all'altra e non è difficile calcolare approssimativamente lo sviluppo delle mura sull'istmo. Ce n'era per lo meno il quadruplo [1]). Gli scudi di bronzo sospesi alle torri sono una reminiscenza biblica: scudi e turcassi pendevano dalle muraglie di Tiro; sotto il regno di Salomone mille scudi erano appesi alla torre di Davide [2]). Era un gesto di sfida e di scongiuro contro l'eventuale nemico.

D'accordo col De La Malle e colle teorie antiche sulla fortificazione permanente, aumenta la potenza difensiva delle mura con molti salienti e rientranti [3]).

Le porte di cui ci parla sono, per lo più coi nomi mutati, quelle segnate sulla sua cartina dal De La Malle. Data la sua orientazione speciale la sua *porta occidentale* corrisponde molto probabilmente a quella chiamata dal De La Malle *porta della necropoli* [4]). Questo si concilierebbe del resto abbastanza bene colle linee del racconto. Quanto al fronte dell'istmo lascia supporre qualche volta che le porte fossero tre: *la porta di Teveste,* o come dice più spesso di *Tagaste,* di cui ha conservato intatto il nome essendo attestato, almeno per la Cartagine romana, da un'iscrizione; *la porta di Malqua,* corrispondente a quella che il De La Malle, in base ad una erronea interpretazione di un passo di Victor Vitensis [5]), chiama *porta fornitana; la porta di Khamon,* da identificarsi con quella che il De La Malle chiama di *Thapsus.* Lo svolgimento del racconto non lascia dubbio su queste corrispondenze. Delle tre porte quella di Tagaste è la più lontana dal centro: esce di là Salammbô quando si reca al campo dei mercenari e vuole evitare gli sguardi e le interroga-

---

1) *Sal.* p. 323; APPIANO, *loc. cit.*

2) *Ezech.* XXVII, 10-11; *Cant.* IV, 4. Cfr. MIGNOT, in *Mém. Acad. Inscr.*, XL, p. 92.

3) Si vedano DUREAU DE LA MALLE, *op. cit.*, p. 31; MIGNOT, *Mém. Acad. Inscr.*, XL, p. 111.

4) Trovava nella descrizione dell'Africa d'Ibn Khaldun (*Notices des mss. de la Bibl. imp.*, XII) una porta di Tunisi chiamata *orientale.*

5) Vedi in proposito AUDOLLENT, *op. cit.*, p. 158, n. 5.

zioni indiscrete. La porta di Malqua dev' essere la più vicina all'Acropoli: « Elles descendirent de l'Acropole. La porte de Malqua s'ouvrit ». È ovvio poi che la porta di Khamon si trovi in prossimità della piazza omonima e che valga per essa quello che il De La Malle dice della sua porta di Thapsus: « Un'altra porta dovette trovarsi verso l'angolo debole e la Taenia, *non lontano dal foro* ».

Nomina una sola volta una quarta porta sull'istmo: la porta di Cirta. « Ils défilèrent par la rue de Khamon et la porte de Cirta ». Ma sono profondamente convinto che ci troviamo dinanzi ad una semplice correzione stilistica: l'artista maniaco che non tollerava due genitivi di seguito, nè la ripetizione di un vocabolo in una stessa pagina, è indietreggiato dinanzi alla formula che il suo pensiero gli offriva: « par la rue de Khamon et la porte de Khamon ». Qui corregge *la rue de Khamon et la porte de Cirta;* altrove dice invece *la rue de Satheb et la porte de Khamon.* Ma credo che le due espressioni si equivalgano pienamente. Una porta di Cirta a Cartagine è del resto abbastanza strana.

La porta di Khamon è la più grande di tutte. Dice infatti: « la porte de Malqua, la porte de Tagaste et *la grande* porte de Khamon ». Benchè sapesse dal Mignot che le porte delle antiche città orientali erano generalmente assai basse, si ispirò alla rovina n. 72 della carta del Falbe, considerata da questo come una porta della Cartagine punica, e tale da far pensare a vaste proporzioni, e come ad un grande arco di trionfo [1]). Le sue porte sull'istmo sono difatti gigantesche: l'esercito in fuga verso la città può veder da lontano che ne sono stati aperti i battenti e dividere i suoi fiotti in tre parti per entrarvi più presto; dalle rive del lago Zarxas può mostrare ai compagni la porta di Khamon: « Aux derniers feux du soleil les plaques d'airain qui la garnissaient de haut en bas resplendissaient » [2]).

---

[1]) *Op. cit.* p. 38.

[2]) MIGNOT, *Mém. Acad. Inscr.*, XL, p. 112: « Ces portes se fermaient audedans par une barre de bois, d'airain ou de fer et ces barres étaient attachées à la porte par des liens de cuir ou par des chaînes ». Cfr. *Sal.* p. 109.

❦

Circa la posizione dei templi punici la concezione del Flaubert resta tuttora abbastanza sensata.

Sui templi di Asklepios e di Apollon - ch'egli identifica con Eshmun e Baal Hammon - la testimonianza di Appiano era abbastanza precisa. In armonia colla sua fonte colloca l'uno sull'Acropoli, l'altro sul Foro [1]).

Il santuario di Astarte-Tanit era dai critici contemporanei collocato anch'esso entro Birsa o sulla vicina collina che fu a lungo chiamata dagli archeologi appunto per questo collina di Giunone. Il Flaubert invece lo mette « *au bas de Byrsa* », cioè tra Birsa ed il mare. Pei mercenari accampati sulle rive del lago la sua cupola non è nascosta dall'Acropoli, pur sembrando dietro di essa, segno che il Flaubert lo immagina più lontano, ma a destra (sempre dal punto di vista dei barbari). A destra dell'Acropoli viene pure a trovarsi, dice il Flaubert, per chi guardi dal mare. Indicazione un po' vaga, ma che può mantenere al tempio di Tanit la sua posizione al limite della cinta di Birsa, nella parte piana. L'opinione moderna è appunto ch'esso non fosse lontano dal lido [2]).

---

[1]) Gli appunti del Trévières, *art. cit.*, p. 743, a questo riguardo sono privi di senso.

[2]) Ha un po' di ragione il Trévières, *art. cit.*, pp. 739 e 744, accusando di oscurità i dati che il romanziere ci offre circa la posizione di questo tempio. Credo tuttavia sbagli quando afferma che il Flaubert mette il santuario tanitico: « tantôt sur le flanc occidental de Byrsa, tantôt sur le versant oriental ». A p. 92 leggiamo bensì: « L'espace tout à coup s'élargit, et ils reconnurent la face occidentale de l'Acropole. Au bas de Byrsa s'étalait une longue masse noire: c'était le temple de Tanit.... ». Ma bisogna aver presente tutta la scena: le due indicazioni, sull'Acropoli e sul tempio, possono essere indipendenti l'una dall'altra. Spendius e Mâtho vengono da Megara, cioè per il Flaubert, da nord. Dopo una salita l'orizzonte si allarga d'improvviso ai loro occhi: dinanzi a loro, di là da un avvallamento, sorge la collina dell'Acropoli. Possiamo benissimo immaginarli in un punto tale, da poter scorgere da una parte, verso destra, il fianco occidentale dell'Acropoli, e dall'altra, a sinistra, seguendo l'asse della valletta verso il piano, il tempio di Tanit. Basta sostituire ad oriente ed occidente i termini precisi di nord-est e nord-ovest.

Anche per il tempio di Saturno il Flaubert si è svincolato dalla critica del suo tempo e non abbiamo dati sufficienti per opporre alla sua un' opinione più fondata. Il De La Malle lo pone a nord dell'Acropoli, tra questa e le cisterne della Malqua. Secondo il Flaubert, sorgeva « au bas des citernes, près du phare », « au pied d'une gorge escarpée, dans un endroit sinistre ». Credo lo abbiano fatto fantasticare « la grandezza, la confusione, l'aspetto selvaggio » delle vaste rovine segnalate dal Falbe al n. 67 della sua carta. È press'a poco il posto del suo tempio di Moloch. Le cisterne cui si trova vicino sono quelle di Bordj Djedid - anch'esse però molto probabilmente non puniche. Si stacca da quel punto della costa una doppia linea di alture verso il nord e verso l'ovest. Il faro è abbastanza lontano, ma si trova, pei mercenari che guardano dalle rive del lago, sulla medesima linea e deve sembrare vicino [1]).

Osserva il De La Malle che Melqart, il massimo dio dei conquistatori fenici, doveva avere il suo tempio nella città da essi fondata, nella Cartagine originaria, cioè in Birsa. Il Flaubert lo fa vicinissimo al tempio di Eshmun, un po' a sinistra per chi guardi dal lago [2]).

Il De La Malle, pur dichiarando in altra parte del suo volume di non avere dati per situare il tempio delle Cereri, lo comprende tuttavia nettamente nel vasto « insieme monumentale » di Birsa. Lo segue anche in questo il Flaubert [3]).



Sfrutta scrupolosamente il pochissimo che sappiamo sulle vie, sulle piazze, sugli edifici.

L' ἀγορά - per quel che ci risulta da Appiano - era vicina al Cotone; sorgeva su di essa o nelle sue adiacenze il tempio di un dio che i Greci chiamarono 'Απόλλων; tre vie in salita condu-

---

[1]) *Sal.* pp. 69, 146; Falbe, *op. cit.*, pp. 37-8.

[2]) *Sal.* pp. 68-69, 330; De La Malle, *op. cit.*, p. 96.

[3]) De La Malle, *op. cit.*, p. 21; *Sal.*, p. 218. Tanto per il tempio di Melqart come per quello delle Cereri non abbiamo neppur oggi nessun dato topografico degno di fede. Dobbiamo quindi inchinarci alle decisioni dell' artista.

cevano da essa all'Acropoli. Il Flaubert – che la chiama piazza di Khamon – fa sbucare su di essa il corridoio di accesso al Cotone, in faccia al tempio; Mâtho, uscito dalle prigioni dell'Acropoli, dalla parte che guarda la piazza di Khamon, si trova « parecchie vie » dinanzi [1]). La piazza di Khamon è detta dal romanziere il luogo dove perirono i frombolieri baleari. Poichè sappiamo che questi furono schiacciati contro la porta di Khamon, la distanza tra essa e la porta doveva perciò, nella sua fantasia, essere minima. Comprendiamo quindi perchè faccia riuscire il corridoio dal porto di guerra al foro « *à gauche* devant le temple de Khamon »; alla sinistra, naturalmente, di chi arrivi dai porti. Il Flaubert si stacca così nettamente dal De La Malle; non colloca l' ἀγορά ad oriente, ma a sud dell'Acropoli, vicinissima all'angolo formato dalla Taenia e dal lago. Ho anzi l'impressione ch'egli l'abbia, volontariamente od involontariamente, confusa colla grande spianata cinta di case, di cui fa parola Appiano a proposito dell'attacco di Censorino, bel piazzale adatto al combattimento, ove i Romani vedono schierato in buon ordine ciò che rimane dell'esercito punico. Sulla piazza di Khamon difatti corrono a mettersi *in rango* i soldati, appena Amilcare decide di cominciare l'azione [2]). Nella storia di Cartagine l'agora è associata a tutti i grandi avvenimenti popolari: nella massima crisi il popolo vi saluta con un grido terribile le notizie della decisione dei consoli. In *Salammbô* la piazza di Khamon è il luogo di convegno dei dimostranti che gridano per aver delle armi. Serve di sfondo al grande sacrificio di Moloch, al banchetto nuziale della vittoria [3]).

La 3ª cartina del De La Malle segna a poca distanza dal Foro: *casa di Annibale.* Nei dintorni di Khamon il Flaubert immagina un gruppo di palazzi di proprietà dei Barca [4]).

---

[1]) *Pun.* 127; *Sal.* pp. 140, 409, ecc.

[2]) *Pun.* 98; *Sal.* p. 196.

[3]) *Pun.* 91-92; *Sal.* pp. 240-1; cap. XIII, XV.

[4]) DE LA MALLE, *op. cit.*, cart. III; *Sal.* p. 171. Vedi CORN. NEPOS, *Vita Hann.*, XXIII, 7.

La prima Cartagine ebbe probabilmente dei portici pubblici. Col pretesto di celebrare il matrimonio di una sua figliuola, in realtà per eseguire una sua macchinazione politica, un Annone, a detta di Giustino, ebbe l'idea di dare al popolo, sotto i portici pubblici, un gran banchetto [1]. – Non è forse senza rapporti con questo fatto il banchetto pubblico per le nozze di Salammbô –. Il Flaubert ci parla delle « galeries de Kinisdo ». Le immagina in prossimità dei Mappali – tra questi e il mercato delle erbe – coperte, se non erro, di verzura. Difatti Spendius e Mâtho andando dalle cisterne al tempio di Tanit fanno all'incirca la stessa strada che percorreranno al ritorno nella direzione di Megara. Per il ritorno l'autore ci dice ch'essi attraversano il mercato delle erbe e le gallerie di Kinisdo. Per l'andata si limita a raccontare le impressioni dei due viandanti: « sur une place des chameaux ruminaient devant des tas d'herbes coupées.... Puis ils passèrent sous une galerie que recouvraient des feuillages ».

Tolta l'*Agora* e la *via Mapaliensis* – quest'ultima però difficilmente preromana – tutte le altre piazze e strade sono di pura invenzione. I dati scarsissimi ch'egli ci offre non bastano per tracciare una pianta di questa sua città immaginaria. Si attraversa la piazza di Mutumbaal andando dal tempio di Tanit al mercato delle erbe; questo si trova ad oriente dell'Acropoli, a poca distanza dall'Acropoli e dalla piazza di Khamon. La via di Satheb conduce dalla piazza di Khamon alla porta omonima; spetta quindi al versante occidenlale di Birsa. Da un angolo della via di Satheb Mâtho si slancia nelle vie di Boudès, di Saepo e, per il mercato delle erbe, giunge sulla piazza principale. Confesso di non saper conciliare tra loro queste indicazioni contraddittorie. Anche le altre allusioni topografiche sono troppo frammentarie per formare un insieme un po' organico.

Ripete con insistenza lo *strata viarum* virgiliano [2]; nota, sul-

---

[1]) De La Malle, *op. cit.*, p. 88.

[2]) *Aeneid.* I, 422. Il commentatore – e sulle sue tracce Isidoro, *Orig.*, XV, 16 – dànno vanto ai Cartaginesi di avere pei primi lastricate le strade.

l'esempio di Appiano e di Diodoro, la strettezza delle vie nei quartieri più antichi, e l'altezza delle case a sei piani [1]). Ricava dei potenti effetti pittorici dalla nota asserzione di Plinio che a Cartagine si spalmasse di pece o di bitume il tufo ond'erano costruite le case [2]).

Un passo di Procopio permette di situare sulla collina dell'Acropoli l'᾽Αγκών, la prigione, almeno pel tempo in cui sorgeva presso il tempio di Esculapio il pretorio. Racconta infatti che il carceriere, saputa la vittoria di Belisario, aprì ai perseguitati di Gelimero, rinchiusi nella cupa prigione, uno sportello da cui scorgevasi il mare e mostrò loro la flotta che si avanzava verso il porto. Proviene da questo episodio la descrizione di Mâtho quando esce, abbagliato dalla luce, dalla sua buia carcere ed appare sull'alto dell'Acropoli alla moltitudine in attesa [3]): « Au sommet de l'Acropole, la porte du cachot, taillé dans le roc au pied du temple, venait de s'ouvrir; et, dans ce trou noir, un homme sur le seuil était debout ».



Non sono necessari altri rilievi. Ci siamo fermati sui particolari la cui origine può lumeggiare di più il metodo dello scrit-

---

Onde il Flaubert a pp. 21-22: « les grands chariots arrivant de la campagne faisaient tourner leurs roues *sur les dalles des rues* »; a p. 47, tra le spese dello Stato, « tant pour *le dallage des rues* »; a p. 402: « le cri des porteurs d'eau arrosant *les dalles* ».

[1]) Diodoro, XX, 44, 4 ed Appiano, *Pun.* 128; *Sal.* pp. 27, 92.

[2]) Plinius, *Nat. Hist.*, XXXVI, 22: « E reliqua multitudine lapidum tofus aedificiis inutilis est mortalitate, mollitia. Quaedam tamen loca non alium habent, sicuti Carthago in Africa. Exercetur halitu maris, fricatur vento, et verberatur imbri. Sed cura tuentur picando parietes, quoniam et tectorii calce roditur ». Il nostro Flaubert dice in una sua lettera di aver letto Plinio per intero: questo passo però gli era già citato dallo Hendreich, *op. cit.*, pp. 82-3; e dal Dusgate in Dureau De La Malle, *op. cit.*, p. 239. Le riserve fatte dal Trévières, *art. cit.*, p. 741 intorno alle case, « barbouillées de bitume », simili a pecore *nere* sopra un pendio, non infirmano seriamente la testimonianza di Plinio.

[3]) *De bell. vand.*, I, 20. (Cfr. De La Malle, *op. cit.*, p. 182); *Sal.* p. 408.

tore ed il valore del suo racconto. Crediamo sufficientemente appagata la curiosità che faceva scrivere al Sainte-Beuve, nel *Constitutionnel* del 15 dicembre 1862: « On s'aperçoit qu'il manque au livre de M. Flaubert, pour l'éclaircir et pour éclairer les curieux, un instrument indispensable, une carte de Carthage, un plan de l'isthme, des localités et des monuments tels que l'auteur les a conçus. Toute une partie estimable du livre y gagnerait » [1]).

---

[1]) G. FROEHNER, *Le roman archéologique en France* in « Revue contemporaine » LXV, 1862, p. 858: « M. Flaubert, malgré ses efforts, ne montre pas une plus grande exactitude quand il nous trace la topographie de la ville.... Il faudrait entrer dans des détails fastidieux pour montrer que M. Flaubert n'a pas eu lui-même une idée claire de l'emplacement et de la disposition de l'ancienne Carthage, moins encore que Dureau de la Malle. Le canevas de son poème s'en va ainsi fil à fil sous les ciseaux de la critique ». I « particolari fastidiosi » in cui noi siamo entrati avranno convinto ognuno che il Nostro non meritava una condanna così sommaria. Al Froehner era ignoto ciò che rimproverava al Flaubert di avere ignorato: le località infatti che lo accusa di non aver ricordate appartengono non alla Cartagine antica, ma alla Cartagine romana.

CAPITOLO II.

La religione

Le testimonianze fondamentali.

Alcune opere che già gli avevano servito per la composizione della *Tentation* gli furono pure guide preziose per orientarsi nell'oscuro politeismo fenicio: così le *Religioni dell' antichità* del Creuzer, ch'egli leggeva fin dal 1846 vegliando presso il cadavere dell'amico Le Poittevin [1]; così la *Bibbia,* ch'era dal 1844 la sua lettura serale consueta, anzi fino al 1846 la sua sola lettura serale [2]), e di cui conosceva i larghi commenti del Calmet e del Cahen. Lesse sicuramente i lavori del Bochart [3]), del Sel-

---

[1]) CREUZER-GUIGNIAULT, *Religions de l'antiquité*, Paris 1829. La parte 1ª del t. II, pp. 8 sgg., tratta della religione fenicia; pp. 225-252 della religione cartaginese. Vedi lettera dell' aprile 1848 à M. Du Camp, in *Corresp.* I, p. 298.

[2]) *Corresp.* I, pp. 258-9; *ibid.* p. 280. Ritorna a quella lettura appena decisa la sua opera antica (*Corresp.* III, p. 127) e scrive alla fine di luglio del 1857 al Feydeau (*Corresp.* III, p. 153): « Je viens de lire d'un bout à l'autre le livre de Cahen. Je sais que c'est très fidèle, très bon, très savant: n'importe! Je préfère cette vieille *Vulgate*, à cause du latin! ». Nelle note pubblicate dall'ABRAMI, *op. cit.*, p. 446, troviamo: » Ce qui me manquait de précis sur Carthage, je l'ai pris dans la Bible (trad. de Cahen) ».

[3]) *Corresp.* III, p. 185. Ne parla con sommo rispetto nella *Lettre au Conseil municipal de Rouen* in « Par les champs et par les grèves – accompagné de mélanges et de fragments inédits », Paris, Charpentier, 1886, p. 48.

den [1]), dello Hendreich [2]), del Gesenius [3]), del Mignot [4]), molto probabilmente quelli del Münter [5]) e del Movers [6]). Ma non si contentò di una erudizione di seconda mano; ricercò i testi a cui rimandavano quegli studi; le sue ispirazioni più importanti gli sono venute direttamente dalle fonti antiche.



Restò sin qui inosservato l'influsso oltremodo notevole ch'ebbero sulle origini di *Salammbô* la figura e l'opera di Apuleio. Per far rivivere nei suoi caratteri generali e costanti la civiltà punica, il Flaubert estese il suo sguardo a tutta la storia di Cartagine, a tutto l'oriente fenicio; era naturale attraesse la sua attenzione uno degli spiriti più rappresentativi dell'Africa ch'egli voleva evocare, quello forse in cui si sommano più bizzarramente e più compiutamente le influenze climatiche e le tradizioni culturali del paese ove predominava Cartagine [7]). A Cartagine specialmente è legata la gloria di Apuleio: si può considerare come

---

[1]) JOH. SELDENUS, *De Dîs Syris Syntagmata II,* Londini, 1617. Lo nomina nella sua lettera al Sainte-Beuve, *Corresp.* III, p. 337.

[2]) CHR. HENDREICH, *Carthago sive Carthaginiensium respublica,* Amstelodami, 1664. Nelle note edite dall'ABRAMI, *op. cit.*, p. 446, la chiama opera senza critica, ma abbondante.

[3]) G. GESENIUS, *Scripturæ linguæque Phœniciæ monumenta quotquot supersunt,* Lipsiæ, 1837. Nella nota lettera al Froehner (*Corresp.* III, p. 350) dice di aver tolto dal Gesenius *tutti* i suoi nomi punici. Ve ne troviamo alcuni: a pag. 389 *Gudubbal* che diventa il suo Giddibal; a p. 399 Abdalonim; a p. 402 Iddibal; a p. 405 Chinisdo, da cui la sua « rue de Kinisdo »; a p. 407 Giddenem, che è però un nome di donna.

[4]) Delle varie memorie lasciate dall'abate Mignot sui Fenici, riguardano la religione ed il culto le puntate apparse in *Mémoires de l'Acad. des Inscr.*, XXXVI, 1769, pp. 86 sgg. e XXXVIII, 1770, pp. 1 sgg., pp. 40 sgg. Cfr. *Corresp.* III, p. 359.

[5]) FR. MÜNTER, *Religion der Karthager,* Kopenhagen, 1821.

[6]) F. C. MOVERS, *Die Phönizier,* 1. Band, Bonn, 1841. Rimanda, è vero, al Movers in *Corresp.* III, p. 354, ma è possibile che l'abbia soltanto sfogliato: i risultati del Münter e del Movers gli erano sunteggiati dal Creuzer e dai suoi annotatori. Difatti il suo rinvio al Movers è tutt'altro che esatto.

[7]) P. MONCEAUX, *Les Africains,* Paris, 1894, p. 264, lo chiama giustamente « le vivant portrait de l'Afrique romaine ».

sua vera patria quella ch'egli celebrò liricamente come « Africæ musa cælestis », come « camœna togatorum » [1]). Le *Metamorfosi* hanno per chiusa, e forse per iscopo, l'esaltazione della religione isiaca; ma la μυριώνυμος Iside e la Juno che « frequenta le beate sedi di Cartagine eccelsa » sono, come afferma lo stesso Apuleio [2]), il medesimo ente divino. È dunque esaltata nelle *Metamorfosi* la dea protettrice dell'Africa, il nume supremo di Cartagine, la Tanit dell'epoca anteriore alla conquista romana. Nessuna fonte migliore per il Flaubert, che voleva non solo conservare « alla signora Tanit » il posto d'onore nella sua poetica ricostruzione dell'Olimpo cartaginese, ma farne il simbolo fondamentale dell'opera, l'anima stessa della voluttuosa città mediterranea digradante verso il mare azzurro i suoi palagi, i suoi giardini, le sue cupole d'oro. Partendo dal concetto comunemente accolto dagli eruditi del tempo, che la dea delle *Metamorfosi* e la Tanit di Cartagine fossero la medesima dea, il Flaubert ha avuto il merito di esaminare pel primo fino a qual punto Apuleio si potesse sfruttare per l'intelligenza della misteriosa Tanit: critici moderni autorevoli, posti innanzi allo stesso problema, sono stati costretti essi pure a non sdegnar questo metodo [3]).

Le *Metamorfosi* sono tra i libri congeniali che il Flaubert amò in ogni tempo, simile anche in questo al suo fratello spirituale Des Esseintes di *À rebours*. Nel 1839 parla già della « febbrile ispirazione apuleiana » [4]); Jules, nell'*Éducation*, si sente già irre-

---

[1]) *Florides*, IV, XX.

[2]) *Metam.* XI, 5.

[3]) Il Bäthgen, ad es., nei suoi *Beiträge zur semitischen Religionsgeschichte*, Berlin, 1888, p. 56, domanda ad una frase di Apuleio la spiegazione del misterioso appellativo di Penê-Baal, ond'è solitamente accompagnata Tanit. L'Audollent, *op. cit.*, pp. 374 sgg., è convinto che Apuleio abbia tracciato di Cœlestis – succedaneo romano di Tanit – « un ritratto completo ». Si serve molto di Apuleio un colto lettore dell'Audollent, U. De Nunzio, *Tanit, la divinità, il simulacro, il tempio, i riti, il culto* in *Dissertazioni della pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Serie II, t. IX, Roma, 1907, pp. 167-195. È però ostile a questo criterio – senza decisive ragioni – il Lagrange, *Études sur les religions sémitiques*, pp. 466-7.

[4]) In *Rome et les Césars* (*Œuvr. de jeun.* II, p. 278).

sistibilmente attirato dall'abbondanza, dalla varietà del basso impero [1]; nella sua prefazione alle poesie postume del Bouilhet, ove l'elogio dell'amico contiene tante rivelazioni autobiografiche, dice di lui che aveva studiato molto Apuleio [2]. Ritrovava in quell'opera il tipo di prosa che si avvicinava al suo sogno d'arte: ricca di audacie ritmiche, di eleganze volute, di contrasti originali, di scorci poetici. La sua fantasia romantica intuiva con piacere dietro quella lingua nuova un'antichità più pittoresca, più varia, più intensa di quella stilizzata dalla tradizione scolastica. Esclamava ingenuamente, mescolando ad altri fantasmi i suoi ricordi apuleiani: « Comme j'aurais voyagé dans les grands chariots sur les voies romaines et couché le soir dans les hôtelleries avec les prêtres de Cibèle vagabondant! » [3]. Come il Rabelais, come il Cervantes, Apuleio gli piaceva per la franchezza gioviale con cui s'innalzava, artisticamente e moralmente, sopra le convenienze borghesi; appagava l'istinto che gli fece ricercare a lungo come temi prediletti il misticismo e la lussuria. L'autore della prima *Tentation,* il cantore di Apollonio di Tiana, sentiva profondamente le epoche inquiete come quelle a cui appartenne Apuleio, epoche d'ironia e di entusiasmo, quando le coscienze che vogliono vivere e godere, vincolate ad una civiltà che ha ormai esaurito i suoi compiti, preparano il trionfo della civiltà nuova spingendo agli estremi le vecchie fedi, trasformando in ebbrezze spirituali le orgie della carne, in ebbrezze sensuali le vertigini del pensiero. Crede che un'epoca simile non tarderà a ritornare nel mondo: « Le temps n'est pas loin où vont revenir les langueurs universelles, les croyances à la fin du monde, l'attente d'un Messie. Mais la base théologique manquant, où sera maintenant le point d'appui de cet enthousiasme qui s'ignore? Les uns chercheront dans la chair, d'autres dans les vieilles re-

---

1) P. 298.

2) *Préface aux Dernières Chansons poésies posthumes de Louis Bouilhet* in « Par les champs et par les grèves », ed. cit., p. 34.

3) *Corresp.* II, p. 136.

ligions, d'autres dans l'art, et l'humanité, comme la tribu juive dans le désert, va adorer toutes sortes d'idoles. Nous sommes, nous autres, venus un peu plus tôt; dans 25 ans le point d'intersection sera superbe aux mains d'un maître; alors la prose surtout (forme plus jeune) pourra jouer une symphonie humanitaire formidable; des livres comme le *Satyricon* et l'*Âne d'or* peuvent revenir, et ayant en débordements psychiques tout ce que ceux-là ont eu de débordements sensuels » [1]).

Il suo entusiasmo per Apuleio, ch'egli cerca d'inculcare alla Colet [2]), non è condiviso dagli intimi della musa: dal Cousin, dal Musset. Egli non si spaventa; e proclama ad alta voce che « s'il y a une vérité artistique au monde, c'est que ce livre est un chef-d'œuvre ». Ed aggiunge: « Il me donne à moi des vertiges et des éblouissements; la nature pour elle même, le paysage, le côté purement pittoresque des choses sont traités à la moderne et avec un souffle antique et chrétien tout ensemble qui passe au milieu. Ça sent l'encens et l'urine, la bestialité s'y marie au mysticisme » [3]).

Una scena della *Tentation* è già imitata da Apuleio: quella dei sozzi cinedi, « qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes Deamque Syriam circumferentes mendicare compellunt ». Descrive il « linfatico tripudio », intorno all'immancabile ciuco che porta l'immagine sacra e ch'egli si compiace di coprire d'ornamenti bizzarri. Traduce liberameute e gaiamente l'elenco dei donativi che piovono nei sacchi dei furbacchioni [4]).

---

[1]) *Corresp.* II, 134-5. Si aggiungano a queste linee le importanti riflessioni sullo stesso soggetto nell'*Éduc. sent.*, pp. 264-5. M. Du Camp, *op. cit.*, II, p. 208, dice che quando apparve *Madame Bovary* « les plus férus parlaient de l'*Âne d'or* d'Apulée ».

[2]) *Corresp.* II, 133: « Lis-tu l'*Âne d'or?* tâche donc de le lire avant que je n'arrive, que nous en causions un peu ». E poco dopo (*Ibid.* p. 176): « tu dois être à l'*Âne d'or*, maintenant, j'attends tes impressions ».

[3]) *Corresp.* II, p. 153.

[4]) *Metam.* VIII, XXVIII: « ....stipes aereas, immo vero et argenteas multis certatim offerentibus, sinu recepere patulo nec non et vini cadum et lactem et caseos et farris et siliginis aliquid.... ». *Tent.* p. 468: « Le premier s'em-

Ritornò ad Apuleio quand'ebbe deciso di comporre un romanzo su Cartagine. Il Selden, il Gesenius glielo richiamavano entrambi al pensiero citando il noto passo della preghiera di Psiche: « sive celsæ Carthaginis quæ te virginem vectura leonis cœlo commeantem percolit, beatas sedes frequentas.... ». La nuova lettura non restò vana. Benchè il Flaubert rifonda ogni cosa nel crogiuolo della sua arte tormentata, se ne possono ancora indicare le tracce.

Si veda la famosa preghiera di Salammbô. Non è facile accorgersi alla prima lettura delle vere origini di quella splendida lirica. Nell'invocazione misteriosa con cui si apre l'inno sembra affiorare unicamente l'erudizione orientale dello scrittore: « Anaïtis! Astarté! Dercéto! Astoreth! Mylitta! Athara! Elissa! Tiratha! ». È qui taciuto ogni nome greco, benchè altrove si faccia implorare da Mâtho la « Vénus des Grecs » e si facciano volare, simbolo della unità universale del mito, verso il santuario di Venere Ericina le colombe di Salammbô. Ma il Flaubert, più che nascondere la sua fonte, ha voluto conservare alla religione della sua eroina un carattere arcaico – i canti mistici con cui ella placa la massa dei mercenari, sono essi pure in un vecchio idioma cananeo non più comprensibili che dagli iniziati – ha voluto adattare ai luoghi ed all'indole dell'invocatrice, riducendola ad una sorta di litania inerte, il vecchio inizio retorico della preghiera classica alla dea dai mille nomi; è stata presente al suo spirito la preghiera di Lucio ad Iside: « sive tu Ceres alma frugum parens originalis.... seu tu cælestis Venus.... circumfluo Paphi sacrario coleris - seu Phoebi soror.... veneraris delubris Ephesi.... – seu nocturnis ululatibus horrenda Proserpina.... vario cultu propitiaris.... » [1]).

---

plit au fur et à mesure de toutes les offrandes de la foule: œufs, gibier, raisins, fromages mous, lièvres dont on voit passer les oreilles, volailles toutes plumées, poires en quantité, monnaie de cuivre de toute espèce ».

[1]) XI, 2. A. Hamilton, *Sources of the religious element in Flaubert's « Salammbô »*, in « Elliott monographs in the romance languages and literatures », Baltimore-Paris, 1917, pp. 5 sgg., è qui, come del resto in quasi tutti gli ap-

Il resto della preghiera lo prova. La preghiera di Lucio ad Iside si mescola colla preghiera di Psiche.

« *Par les symboles cachés* » - In *Salammbô* è innanzi tutto un annuncio della monomania religiosa su cui s'imperniera il dramma. Ma non va dimenticata la « cista secretorum capax penitus celans operta magnificæ religionis », che ha fatto fantasticare non meno della figlia di Amilcare tanti dotti studiosi. Tanto più che Psiche pregando Cerere pronuncia le stesse parole: « per tacita secreta cistarum » [1].

« *Par les sistres résonnants* » - Apuleio insiste più di qualsiasi altro autore sul « sistrum deæ »; ci lasciò una descrizione interessante dell' « æreum crepitaculum » che la dea apparendo a Lucio tiene nella sua destra; arma di analogo ordigno la destra del sommo sacerdote; mostra nel tempio della dea le turbe iniziate « æreis et argenteis immo vero aureis etiam sistris argenteum tinnitum constrepentes » [2].

« *Par les sillons de la terre* » - Lucio esprime la stessa idea di bella fecondità col suo « nutriens læta semina ». Ma il modello diretto è anche qui la preghiera di Psiche: « per.... glebæ siculæ sulcamina » [3].

« *Par l'éternel silence et l'éternelle fécondité* » - Troviamo in Apuleio « rerum naturæ parens.... sæculorum progenies initialis.... regina Manium.... inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso » [4].

« *Dominatrice de la mer ténébreuse et des plages azurées* » - La

---

punti ond'è costituito il suo volumetto, vittima di un errore fondamentale: non gli passa pel capo che il Flaubert abbia utilizzato direttamente le fonti classiche e crede d'indicarci la vera fonte col trascriverci qualche allusione moderna. Il Burigny, in *Histoire de l'Acad. royale des Inscr. et Belles Lettres*, t. XLII, Paris 1786, pp. 28-9, ov'è sunteggiato un suo *Mémoire sur les prières des payens*, parafrasa la preghiera apuleiana ad Iside: è quella l'unica fonte di cui si contenta lo Hamilton.

[1]) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 11 e VI, 2.

[2]) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 12; XI, 4; XI, 6; XI, 10.

[3]) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 2 e VI, 2.

[4]) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 5.

dea di Apuleio dice essa pure: « *Cœli* luminosa culmina, *maris* salubria flamina.... nutibus meis dispenso » [1]. Il Flaubert, alludendo più nettamente al carattere lunare della dea, ha sostituito il *salubria* del modello creando un contrasto vittorhughiano.

« *O Reine des choses humides, salut!* » – In Apuleio: « Regina cœli.... udis ignibus nutriens læta semina » [2].

« C'est le mouvement de ton agitation qui distribue *les vents et les rosées fécondes* » – In Apuleio: « Tuo nutu spirant flamina, nutriunt nubila » [3].

Le linee successive: « Selon que tu croîs et décroîs s'allongent ou se rapetissent les yeux des chats et les taches des panthères.... Tu gonfles les coquillages! Tu fais bouillonner les vins!... Tu formes les perles au fond de la mer » – contengono qualche eco dell'inno alla Magna Mater nella *Tentation* [4], ma sono anche un'applicazione particolare delle idee generali esposte da Apuleio: « Certus etiam summatem deam præcipua maiestate pollere resque prorsus humanas ipsius regi providentia *nec tantum pecuina et ferina verum inanima etiam* divino eius luminis numinisque nutu vegetari; ipsa etiam corpora *terra* cœlo *marique* nunc *incrementis* consequenter augeri nunc *detrimentis* obsequenter imminui » [5].

« *Tous les germes, ô déesse! fermentent dans les obscurs profondeurs de ton humidité* » – È una riduzione del sottile motto apuleiano: « Tuo nutu germinant semina, crescunt germina » [6].

« *Quand tu parais, il s'épand une quiétude sur la terre* » – In Apuleio: « nanctusque opacæ noctis silentiosa secreta ». Questo riscontro è del resto la conseguenza di una coincidenza più va-

---

1) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 5.

2) *Sal.* p. 57; *Metam.* XI, 2.

3) *Sal.* p. 58; *Metam.* XI, 25. Per il ricordo pliniano che qui s'innesta sul passo di Apuleio, cfr. HAMILTON, *op. cit.*, p. 6.

4) Si notino nel passo già citato della *Tent.*, p. 469, certe affinità verbali: « où *bouillonnent* les sources chaudes où *fermentent* les métaux.... par les naseaux des panthères ».

5) *Sal.* p. 58; *Metam.* XI, 1. Anche qui i particolari integrativi sono desunti da Plinio, come giustamente indica lo HAMILTON, *op. cit.*, pp. 6-7.

6) *Sal.* p. 58; *Metam.* XI, 25.

sta, poichè entrambi gli scrittori fanno risonare la preghiera del loro eroe nel silenzio del plenilunio: « Video præmicantis lunæ candore nimio completum orbem commodum marinis emergentem fluctibus ». - « La lune se levait à ras des flots » [1]).

« Tu es blanche, douce.... *auxiliatrice* » - Lucio dice ad Iside: « Tu quidem sancta et humani generis sospitatrix perpetua ». Ed altrove è invocata « Juno sospita » [2]).

« Mais tu es *horrible* maîtresse! C'est par toi que se produisent les monstres, *les fantômes effrayants* ». In maggiore accordo col tono generale della preghiera Apuleio dice invece: « ....seu nocturnis ululatibus horrenda Proserpina triformi facie larvales impetus comprimens terraeque claustra cohibens » [3]).

« Tes yeux dévorent les *pierres des édifices* » è forse un adattamento retorico di un' altra frase di Apuleio: « ista luce.... conlustrans cuncta moenia » [4]).

Le ultime battute della preghiera si spiegano colla psicologia generale del personaggio, colle necessità dell' azione romanzesca. Ma anche quest' azione, se non m' inganno, è in parte ispirata da Apuleio.

Uno dei moventi fondamentali del dramma è l' idea fissa da cui è dominata la figlia di Amilcare, l'ossessione dei misteri sacri: « elle voulait connaître au plus profond du temple la vieille idole ». Ebbene, troviamo già descritto in Apuleio lo stato di esaltazione, di mistica attesa che precede le iniziazioni solenni: « Nec minus in dies mihi magis magisque accipiendorum sacrorum cupido gliscebat summisque precibus primarium sacerdotem sæpissime conveneram petens ut me noctis sacratæ tandem arcanis initiaret. At ille vir alioquin gravis et sobriæ religionis observatione famosus clementer ac comiter et ut solent parentes immaturis liberorum desideriis modificari, meam differens instantiam, spei

---

[1]) *Sal.* p. 58; *Metam.* XI, 1.
[2]) *Sal.* p. 58; *Metam.* XI, 25.
[3]) *Sal.* p. 59; *Metam.* XI, 2.
[4]) *Sal.* p. 59; *Metam.* XI, 2.

melioris solaciis alioquin anxium mihi permulcebat animum » [1]. Parole che richiamano al pensiero l'atteggiamento paterno che ha dapprima Shahabarim dinanzi alla vergine che lo implora perchè le sveli pienamente le cose della dea: cerca di smorzare il suo desiderio assecondandolo in parte, raccontandole cioè il segreto delle origini cosmiche.

Sono famosissime le oscure rivelazioni di Apuleio intorno ai « penetrali venerandi » ove non entravano che gl'iniziati. Vedremo più innanzi che il Flaubert, volendo farci intravedere in che cosa consistessero i tanto discussi misteri, ha immaginato dei luoghi e dei simboli che si conciliassero colle parole apuleiane, tali insomma che ad un credente esaltato dalla fede e dalle acconce purificazioni dessero l'illusione delle cose che Lucio affermava di avere realmente vedute.

Il manto sacro di Tanit ricorda in alcuni particolari l'abbigliamento della dea quando appare a Lucio. « On aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles », dice il Flaubert. Ed Apuleio: « Per intextam extremitatem et in ipsa eius planitie stellæ dispersæ coruscabant ». Il manto stellato di Tanit è « tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger ». Nelle *Metamorfosi* è meglio osservata la perspicuità del simbolo lunare; la « palla nigerrima » cosparsa di stelle, che ha nel mezzo la luna, è posta sopra una veste multicolore « nunc albo candore lucida, nun croceo flore lutea, nunc roseo rubore flammida » [2].

Salammbô, specie di sacerdotessa tanitica, è chiamata dal romanziere « un astre humain » : gli iniziati di Iside sono detti dal retore africano « magnæ religionis terrena sidera » [3]. I preti eunuchi del tempio di Tanit sono « vêtus de robes blanches à franges rouges » ; alcuni dei Galli questuanti descritti da Apuleio portano « tunicas albas in modum lanciolarum quoquoversum

---

[1]) *Sal.* p. 62; *Metam.* XI, 21.
[2]) *Sal.* p. 99; *Metam.* XI, 4; XI, 3.
[3]) *Metam.* XI, 10; *Sal.* p. 232.

fluente purpura depictas » [1]). Ai Galli cogli occhi « obuncti graphice » somigliano pure i kedeshim cartaginesi « aux paupières peintes » [2]).

Alcuni particolari liturgici sono suggeriti dall'*Asino d'oro*. Tra gli strumenti rituali ispezionati da Schahabarim troviamo « l'aiguille de bronze servant à friser les cheveux d'une vieille Tanit », ed è facile che ad un tale concetto lo abbia condotto il curioso episodio plastico della processione solenne in onore d'Iside nelle *Metamorfosi* apuleiane: v'erano donne, tra l'altre, « quæ pectines eburnos ferentes gestu brachiarum flexuque digitorum ornatum atque obpexum crinium regalium fingerent » [3]). Lucio racconta a quali astinenze purificatrici lo abbia obbligato il gran prete prima d'iniziarlo: « decem continuis illis diebus cibariam voluptatem cohercerem *neque ullum animal essem et invinius essem* ». Di Salammbô, cresciuta tra le astinenze, i digiuni, le purificazioni, il Flaubert dice ugualmente: « Jamais elle n'avait goûté de vin ni mangé de viande » [4]). I fedeli d'Iside baciano, prima di uscire dal tempio, i piedi della dea: « exosculatis vestigiis deæ quæ gradibus hærebat argento formata ad suos discedunt lares »; il che, nella fantasia del Flaubert, disposta già da altri spettacoli simili alla risata satirica, diventa « il grosso ventre della dea fatto lucido dai baci della folla » [5]).

Il modo con cui Apuleio ricorda uno dei riti isiaci, il saluto alla luce – « incohatæ lucis salutationibus religiosi primam nuntiantes horam perstrepunt » – può servire di attenuante a quello che fu sinora considerato come un ridicolo anacronismo: l'apparizione in *Salammbô* dello « Annonciateur-des-Lunes » che annuncia ai fedeli le vicende dell'astro. Come in altri casi consi-

---

1) *Sal.* p. 13; *Metam.* VIII, 27.

2) *Sal.* p. 405; *Metam.* VIII, 27.

3) *Sal.* p. 237; *Metam.* XI, 9.

4) *Sal.* p. 61; *Metam.* XI, 22. Credo inutili i raccostamenti istituiti dallo HAMILTON, *op. cit.*, p. 38.

5) *Sal.* p. 94; *Metam.* XI, 17. Sull'uso di baciare le statue divine cfr. POTTERS, *Griech. Arch.* I, pp. 555-6 (della trad. tedesca). Per i ricordi personali dell'autore si vedano *Notes de voyage* II, p. 49.

mili il Flaubert ha pensato che Maometto non ha creato dalle fondamenta una civiltà e che molte usanze mussulmane sono la sopravvivenza di riti pagani anteriori. Nei « religiosi » apuleiani ha riconosciuto il *muezzin* moderno [1]).

Ci è parso più sopra di poter vedere una parentela tra Shahabarim ed Apollonio di Tiana. Analoghe affinità si possono rilevare con un altro bizzarrissimo spirito ugualmente curioso dello scibile religioso del suo tempo, da molti del resto e per più ragioni confrontato col famoso Apollonio: voglio dire Apuleio stesso. È facile che il Flaubert abbia associate nel suo pensiero le tre figure. Le sue idee hanno per lo più una genesi complicata: sono ciascuna un fascio, un incrocio di riflessi affini.

Questa larga fiducia accordata dal Flaubert ad Apuleio intorno a tanti particolari del culto, se si riflette alla tenace vivacità delle tradizioni religiose, non può essere condannata senza discussione. Visibilmente anacronistico è invece quello che l'*Asino d'oro* gl'ispirò circa la vera e propria religione, circa l'intima anima religiosa di Cartagine. Lo vedremo meglio più innanzi.



La fonte che gli rese maggiori servigi, dopo le *Metamorfosi* di Apuleio, è stato il trattatello pseudolucianeo Περὶ τῆς Συρίης θεοῦ. Il suo influsso si mescola già a quello apuleiano

---

[1]) *Sal.* p. 138; *Metam.* XI, 20. Sulle *deæ salutationes* nel culto isiaco cfr. G. LAFAYE, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie,* Paris 1883, p. 114: « .... on annonçait la première heure du jour par des cris et par des chants qui devaient ressembler beaucoup à ceux que les muezzins arabes font entendre du haut de leurs minarets ». Anche per lui la fonte principale è Apuleio. Sostiene l'assoluta fantasticità del personaggio ideato dal Flaubert il PÉZARD, *art. cit.*, p. 633; lo dice « inconnu aux Sémites ». Il COLEMAN, « *Salammbô* » *and the Bible,* p. 53, cita due passi biblici; « Nel giorno della vostra gioia, nelle vostre feste ed al principio dei vostri mesi sonerete trombe (*Num.* X, 10; Cahen, IV, 51). — « Sonate lo scofar alla nuova luna (*Salmi,* 86, 4; Cahen XIII, 183). Ed aggiunge osservando che nessuna altra fonte gli è nota: « The Hebrew custom was evidently far less intimatly associated with the religion of the country than were the functions of the *annonciateur-des-lunes* with the Cartaginian rites ».

nella prima *Tentation*. Confessò apertamente, nella sua lettera al Sainte-Beuve, di essersene giovato per la ricostruzione del tempio tanitico. Una confessione analoga, abbastanza chiara, aveva già fatta nel romanzo stesso, facendo dire a Spendius, dinanzi all'entrata del tempio: « J'ai vu tout cela en Syrie, dans la ville de Maphug » [1]. Ma nessuno s'immagina, a primo aspetto, quanto sieno numerose e profonde le ispirazioni desunte dall'importante libretto.

S'intende che per il Flaubert, come per tutti i suoi contemporanei, la dea Astarte-Tanit di Cartagine, l'Iside egizia, l'Atargatis di Ierapoli non differivano che di nome. Atargatis ed Astarte si sono ad un certo momento realmente confuse tra loro: non è sempre facile al critico il distinguere l'una dall'altra nelle allusioni letterarie o nella statuaria dei templi [2]. Il Flaubert ha anticipato nelle sue opere questo sincretismo più tardo. Le figurazioni a lui note dell'Astarte punica coincidevano colla descrizione che fa della dea sira lo Pseudo-Luciano: hanno entrambe la corona turrita, il fulmine nella destra, la cavalcatura leonina. La dea di Cartagine era comunemente assimilata alla

---

[1]) *Sal.* p. 93. *Maphug* è forma errata. Sul vero nome di Mambog o Mabbog o Bambyke (l'attuale Membidji) vedi CLERMONT-GANNEAU in *Rec. d'arch. orient.* t. IV, 1901, p. 102 e D. G. HOGARTH, *Hierapolis Syriae* in *Annual of the British School of Athen*, XIV, 1907-8, p. 196. Spendius avrebbe già potuto chiamare la città col nome di Hierapolis datole da Seleuco Nicatore per il suo famoso santuario.

[2]) F. CUMONT, *Syria dea* in *Dict. des ant. grecques et romaines de* DAREMBERG *et* SAGLIO, p. 1592, si domanda, a proposito dei santuari segnalati da Pausania come della dea Siria sull'Acropoli di Turia in Messenia e di Egira in Acaia, se non fossero piuttosto templi dell'Astarte fenicia « ou plutôt de l'assimilation des deux divinités ». In un tempio dedicato a Baal e a Tanit, a Tenesmat presso Siagu, fu dissepolta una statua di dea in piedi sopra un leone. Può essere un'Astarte. Il MERLIN, che consacrò a quegli scavi un serio studio, *Le sanctuaire de Baal et de Tanit près de Siagu*, Paris, 1910, in « Notes et Documents p. p. la Direction des Antiquités et Arts de Tunis », dice invece che è la dea sira Atargatis ed osserva: « l'Atargatis syrienne avait bien des motifs de se glisser dans notre parvis, que son attitude la fit considérer comme une autre Astarté ou que son surnom de Cœlestis contribuât à la faire accepter comme une autre incarnation de Tanit ».

῞Ηρα greca, alla Iuno romana: lo Pseudo-Luciano chiama ἡ῞Ηρη ἡ 'Ασσυρία la dea di Ierapoli. Avevano in comune il carattere lunare, il significato di causa prima, di madre onnipotente ed onnifeconda. Notiamo del resto, anche questa volta, che il metodo flaubertiano di rimediare all'assenza quasi assoluta di notizie dirette sulla dea cartaginese riferendo anche a lei quello che si sa di Atargatis non è stato sdegnato dai professionisti della storia [1]).

Uno studio comparativo minuto è qui più che altrove necessario.

Spendius e Mâtho giunti dinanzi al tempio di Tanit, notano un buco ovale, protetto da un cancello. « Alors Mâtho que ce silence effrayait, dit à Spendius: c'est ici qu'on mélange les Eaux douces avec les Eaux amères ». Null'altro. S'intuisce vagamente di essere in presenza di uno dei tanti simboli della fecondazione e ci ritornano più tardi al pensiero queste *eaux amères* – certamente simbolo del principio maschile – quando sentiamo invocare Moloch *par la salure de l'océan*. In realtà, il Flaubert ha voluto intonare col carattere essenzialmente voluttuoso del suo tempio un elemento del tempio siriaco che ha tutt'altro significato. Secondo una credenza locale, raccolta nel trattatello in questione, il tempio della dea sira sarebbe stato costrutto sopra il baratro che ingoiò tutte le acque del diluvio: l'autore, che ha voluto vederlo, si limita a dire che si trovava sotto il tempio ed era assai piccolo. In ricordo di ciò due volte all'anno era celebrata una grande festa: si portava nella piccola spaccatura l'acqua del mare. Innumerevoli fedeli, venuti da ogni regione,

---

[1]) Audollent, *Carth. rom.*, pp. 385-6, per dare un'idea del funzionamento del tempio di Cœlestis comincia col ricordare ciò che si sa del tempio di Hierapolis « où se vénérait, nous le savons, une Junon assez semblable à la nôtre ». E. Vassel, *Le panthéon d'Hannibal*, in *Revue tunisienne* XX, 1913, per sostenere che nella ῞Ηρα dell'invocazione annibalica (Polyb. VII, 9) bisogna ravvisare Tanit, osserva: « Atargatis, *qui ressemble tant à Tanit*, est assimilée à ῞Ηρα chez Lucien ». Anche il De Nunzio, nell'articolo citato, usa molto il *De dea syria*.

si recavano fino al mare, tornavano a Ierapoli col loro vasetto ripieno d'acqua marina, debitamente autenticata per tale alla partenza e all'arrivo da un Gallo sacro: versatala nel tempio e compiuto il sacrificio se ne tornavano a casa. Se comprendo bene, il baratro è situato in luogo tale da poter ricevere lo scolo delle acque versate nel tempio dai fedeli: μετὰ δὲ ἐς τὸ χάσμα κατέρχεται, καὶ δέκεται τὸ χάσμα μικρὸν ἐὸν ὕδατος χρῆμα πολλόν. Di acque dolci non c'è traccia. Nulla del significato osceno ideato dal Flaubert [1]).

Poco lontano dal tempio della dea il visitatore siro si ferma più volte a contemplare i pesci addomesticati del laghetto sacro. Ἔστι δὲ καὶ λίμνη αὐτόθι, οὐ πολλὸν ἑκὰς τοῦ ἱροῦ, ἐν τῇ ἰχθύες ἱροὶ τρέφονται πολλοὶ καὶ πολυειδέες. γίγνονται δὲ αὐτέων ἔνιοι κάρτα μεγάλοι· οὗτοι δὲ καὶ οὐνόματα ἔχουσι καὶ ἔρχονται καλεόμενοι· ἐπ' ἐμεῦ δέ τις ἔην ἐν αὐτέοισι χρυσοφορέων, ἐν τῇ πτέρυγι δὲ ποίημα χρύσεον αὐτέῳ ἀνακέετο. καί μιν ἐγὼ πολλάκις ἐθεησάμην καὶ εἶχε τὸ ποίημα. Al laghetto di cui ci parla lo Pseudo-Luciano – e che sussiste tuttora, largo, profondo, alimentato da fonti vive, unico resto delle meraviglie che l'autore ha descritte [2]) – corrisponde nel tempio immaginato dal Flaubert la fontana circondata di piante di loto in cui nuotano pesci « simili a quelli di Salammbô ». Come lasciano intendere queste parole, anche il tempio di Tanit avrebbe il suo lago sacro se già l'autore non avesse sfruttato ampiamente lo spunto per i giardini di Salammbô, la Tanit terrena, che sono un duplicato di quelli tanitici. La corrispondenza infatti col lago sacro di Ierapoli è perfetta. « L'onde était si limpide que les flammes des torches tremblaient jusqu'au fond sur un lit de cailloux blancs et de poussière d'or. Elle se mit à bouillonner, des *paillettes lumineuses* glissèrent et de *gros*

---

[1]) *Sal.* p. 93; *De syr. dea* §§ 13 e 48. Il Flaubert s'è forse ricordato del particolare da lui inventato nella *Tent.*, p. 470, per l'atrio di quel tempio: « les dalles de sa cour humides de la pluie du jet d'eau, qui s'élance jusqu'au toit par des tuyaux d'argent ».

[2]) Si veda lo studio citato dello HOGARTH, pp. 183 sgg. e F. CUMONT, *Études syriennes*, Paris, 1917, p. 36.

poissons, qui *portaient des pierreries à la gueule,* apparurent vers la surface ». Non è dimenticato nulla del passo greco, nè la loro grossezza, nè i loro ricchi ornamenti. Le gemme sono sostituite all'oro, perchè nella sua prodigalità orientale di particolari fastosi il Flaubert ha già cosparso di polvere d'oro il fondo del lago e perchè la scena si svolge di notte: le pietre preziose scintillano maggiormente dell'oro. I pesci sacri di Ierapoli hanno ciascuno il loro nome e accorrono a chiamarli. Il Flaubert ne ricava un grazioso quadretto, Salammbô che chiama i suoi pesci e ne piange la morte: « Morts, tous morts! Vous ne viendrez plus *obéissant à ma voix* quand assise sur le bord du lac je vous jetais dans la gueule des pépins de pastèques.... Elle les appelait par leurs noms.... » [1]).

L'autore greco dice che era vietato cibarsi di pesci: ἰχθύας χρῆμα ἱρὸν νομίζουσι καὶ οὔκοτε ἰχθύων ψαύουσι. Perciò fu aggiunto alle altre prepotenze dei mercenari in Cartagine, alle altre pazzie della folla ubbriaca anche il massacro dei pesci di Salammbô. La cosa è presentata anche in *Salammbô* come un sacrilegio: « L'idée de commettre un sacrilège ranima la gourmandise des Mercenaires.... » [2]).

Colla stessa abilità di rianimazione fantastica il Flaubert sceneggia quello che la sua fonte racconta sulle colombe sacre.

---

[1]) *Sal.* pp. 12, 14-15; *De syr. dea* § 45. Quello che ora diciamo circa i rapporti del Flaubert collo Pseudo-Luciano quanto al laghetto sacro non esclude la congettura del BERTRAND, *op. cit.*, p. 58, che all'episodio in questione abbia pure contribuito il lago sacro di Karnac visitato dal Flaubert discendendo il Nilo. L'esperienza personale gli faceva *sentire* maggiormente le indicazioni dei libri.

[2]) *Sal.* p. 12; *De syr. dea* § 14. Il Flaubert trovava per di più nel SELDEN, *op. cit.*, p. 179: « Timebant ne sibi venter aut aliud quod membrum, si animalibus hisce vescerentur, a vindicta Deae intumesceret vel ulceribus scateret, aut Lepar tabe consumeretur ». (Cfr. anche in proposito F. CUMONT, *Le religioni orientali nel paganesimo romano,* Bari, 1913, p. 121). Da queste linee fu ispirato il Flaubert scrivendo a p. 390: « Plusieurs étaient rongés au visage par des dartres rouges; cela leur était venu, pensaient-ils, en touchant Hannon. D'autres s'imaginaient que *c'était pour avoir mangé les poissons de Salammbô....* ».

'Ορνίθων τε αὐτέοισι περιστερὴ χρῆμα ἱρότατον καὶ οὐδὲ ψαύειν αὐτέων δικαιεῦσι · καὶ ἢν ἀέκοντες ἅψωνται, ἐναγέες ἐκείνην τὴν ἡμέρην εἰσί. τοὔνεκα δὲ αὐτέοισι σύννομοί τέ εἰσι καὶ ἐς τὰ οἰκήια ἐσέρχονται καὶ τὰ πολλὰ ἐν γῇ νέμονται. Anche in questo caso l'autore, pur collocando il suo quadretto nella pittura più ampia della figura di Salammbô, cerca di conferirgli un carattere nettamente religioso; come prima i pesci del tempio di Tanit erano simili a quelli di Salammbô, così le colombe di Salammbô odorano di muschio « come le colombe di Tanit ». Trascurato il particolare che era empio il toccarle, il Flaubert ci dà una bella parafrasi della frase ἐς τὰ οἰκήια ἐσέρχονται; immagina che la camera di Salammbô, le cui pareti sono traforate allo scopo, diventi a certe ore un vero e proprio colombaio: « Au coucher du soleil, Taanach retirait les losanges de feutre noir bouchant les ouvertures de la muraille; alors ses colombes.... tout à coup entraient.... leurs pattes roses glissaient sur les dalles de verre parmi les grains d'orge qu'elle leur jetait *à pleine poignée comme un semeur dans un champ* ». Sviluppo plastico del τὰ πολλὰ ἐν γῇ νέμονται dello Pseudo-Luciano [1]).

È famosa e più volte sfruttata nella novellistica europea la storia di Combabo e di Stratonice che l'autore greco intercala alla sua descrizione per lumeggiare le origini del tempio. Particolarmente interessante la chiusa: Stratonice, pur sapendo che il suo amore non potrà mai essere corrisposto, non abbandona il suo disgraziato Combabo e resta paga di trovare nella sua compagnia un conforto al suo amore vano. L'autore aggiunge che quella strana situazione si è perpetuata a Ierapoli. Sono moltissimi nel grande santuario gli ἄνθρωποι ἱροί; vi è una folla di Galli e di donne furiose e fanatiche, γυναῖκες ἐπιμανέες τε καὶ φρενοβλαβέες. Nascono tra di loro grottesche passioni che riproducono l'inutile fiamma di Stratonice per Combabo: ἔστιν ὁ ἔρως οὗτος ἐν τῇ ἱρῇ πόλι καὶ ἔτι νῦν γίγνεται · γυναῖκες Γάλλων ἐπιθυμέουσιν καὶ γυναιξὶ Γάλλοι ἐπιμαίνονται. Ζηλοτυπέει δὲ οὐδείς, ἀλλὰ σφίσι τὸ

---

[1]) *Sal.* p. 235; *De syr. dea* § 54.

χρῆμα κάρτα ἱρὸν νομίζεται [1]). Il Flaubert, così avido di psicopatie complicate, di piaghe morali inedite, non poteva rinunziare a questo motivo. Lo ridusse però a toni più calmi e più discreti, adattandolo alla fisionomia generale dei suoi eroi: Salammbô, la donna fanatica, e Shahabarim, l'eunuco sacro. S'intreccia agli altri avvenimenti del libro anche la storia di un loro amore: non un'unione sacra legittimata dal popolare consenso come nella città sacra di Siria, ma un fervore tacito che non turba la purezza dell'eroina e la grandezza pensosa dell'asceta. È per parte di Salammbô una delle prime illusioni di cui è vittima la sua pubertà. Nella solitudine in cui vive non può appuntarsi che su quella parvenza maschile il suo istinto nascente. I voli astratti del pensiero a cui l'obbliga il suo maestro sono i massimi segni di forza che le sia concesso ammirare ed il gran prete spettrale, che sa le cose ch'ella vorrebbe sapere e non può, che pare a lei in contatto colla dea che adora, è un essere superiore dinanzi a cui ella trema, è quasi un maschio per lei. Nelle sue crisi d'isterismo è necessaria per calmarla la sua presenza. « Elle ne pouvait vivre sans le soulagement de sa présence. Mais elle se révoltait intérieurement contre cette domination: elle sentait pour le prêtre tout à la fois de la terreur, de la jalousie, de la haine et une espèce d'amour en reconnaissance de la singulière volupté qu'elle trouvait près de lui ». Naturalmente questo stato d'animo ha fine appena ella ha conosciuto un uomo vero. Più complessa e più profonda è la passione dell'eunuco. Riversa sulla giovane allieva tutto il melanconico affetto di cui è capace la sua solitaria vecchiaia. Quella specie di stizza che Salammbô prova per un certo tempo dinanzi a lui, credendolo atto a conquistar delle gioie ch'ella ignora o per cui si crede incapace, egli è condannato a sentirla dinanzi a lei in eterno. Non ha dapprima coscienza del suo amore: ella è per lui un fiore tra le fessure di un sepolcro, il solo sorriso nell'aridità triste della sua vita. La sua passione prorompe dinanzi a un rivale. Ha

---

[1]) *De syr. dea* §§ 43 e 22; *Sal.* pp. 235 sgg.

mandato Salammbô nella tenda di Mâtho perchè ricuperi lo *zaïmph* e riveli la verità della sua fede: prostituzione sacra a cui non annette in fondo una grande importanza. Ma poi è dolente di essere stato ubbidito. Il suo amore diventa invidia straziante, odio feroce per Mâtho, disprezzo rabbioso verso di sè e le proprie fedi di un tempo.

La dea sira era onorata con mutilazioni volontarie. In giorni stabiliti accorre al tempio la folla: gli « uomini sacri » ed i Galli danno principio al rito ferendosi le braccia, offrendosi ai colpi l'uno dell'altro. Γάλλοι δὲ πολλοὶ καὶ τοὺς ἔλεξα ἱροὶ ἄνθρωποι τελέουσι τὰ ὄργια, τάμνονταί τε τοὺς πήχεας καὶ τοῖσι νώτοισι πρὸς ἀλλήλους τύπτονται. Πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστεῶτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύμπανα παταγέουσιν, ἄλλοι δὲ ἀείδουσιν ἔνθεα καὶ ἱρὰ ᾄσματα · τὸ δὲ ἔργον ἐκτὸς τοῦ νηοῦ τόδε γίγνεται, οὐδὲ ἐσέρχονται ἐς τὸν νηὸν ὁκόσοι τόδε ποιέουσιν. Passando poi a descrivere la massima delle mutilazioni: ἐπεὰν γὰρ οἱ ἄλλοι αὐλέωσί τε καὶ ὄργια ποιέωνται, ἐς πολλοὺς ἤδη ἡ μανίη ἀπικνέεται, καὶ πολλοὶ οἱ ἐς θέην ἀπικόμενοι μετὰ δὲ τοιάδε ἔπρηξαν. Questo si è mescolato nella sua fantasia col ricordo dei dervisci veduti durante il suo viaggio per formare l'episodio dei *Dévoués*. Rispetta il particolare del testo greco che all'orgia sanguinaria restano estranei i veri e proprii sacerdoti, quelli del più sacro recinto. Ma siccome per l'orribile scena gli sembrano molto più adatte le cose viste e sentite, introduce nel suo racconto supplizi assai più terribili ed uno strepito assai più selvaggio. Coi dati che gli offriva la sua fonte – canti sacri ed ispirati, punzecchiature e taglietti – mette insieme, accanto alla scena maggiore, un'altra piccola scena orgiastica, eseguita dai sacerdoti di Moloch per dare il buon esempio e trascinare al sacrificio i fedeli [1]).

Nota l'autore greco che non pochi tra gli astanti, venuti come ad un puro spettacolo, sono guadagnati improvvisamente dalla pazzia collettiva e si mutilano essi pure. Il Flaubert ha

---

[1]) *De syr. dea* §§ 50, 51, 59; *Sal.* p. 347: « Pour encourager le peuple, les prêtres tirèrent de leurs ceintures des poinçons et ils se balafraient le visage ».

tratto da questo cenno il massacro con cui chiude il suo capitolo *Moloch* [1]).

La dea sira era anche venerata con vittime umane. Giù dal portico del santuario, donde si scagliavano qualche volta gli olocausti per ucciderli, certi genitori buttavano i propri figli, accumulando su di essi i rimbrotti, gridando che non erano loro figli, ma buoi. Ἔνιοι δὲ καὶ παῖδας ἑωυτῶν ἐντεῦθεν ἀπιᾶσιν, οὐχ ὁμοίως τοῖς κτήνεσιν, ἀλλ' ἐς πήρην ἐνθέμενοι χειρὶ κατάγουσιν, ἅμα δὲ αὐτέοισιν ἐπικερτομέοντες λέγουσιν ὅτι οὐ παῖδες, ἀλλὰ βόες εἰσί. Il Flaubert, con un tentativo d'interpretazione storica: « Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui pour le charger des crimes du peuple, en vociférant: — Ce ne sont pas des hommes, mais des boeufs! — Et la multitude à l'entour répétait: — Des boeufs! des boeufs! — » [2]).

Naturalmente i materiali bruti che la sua fonte forniva sono dal Flaubert orchestrati, fusi in una sua visione più vasta. Un po' prima di descrivere le orgie sanguinarie degli ἱροὶ ἄνθρωποι, lo Pseudo-Luciano discorre della gran festa del rogo, in onore della primavera, festa in cui vengono arse, nell'atrio del tempio, le cose più preziose: olocausti rituali, animali domestici, vesti, masserizie d'oro e d'argento: δένδρεα μεγάλα ἐκκόψαντες ἐν τῇ αὐλῇ ἑστᾶσι, μετὰ δὲ ἀγινέοντες αἶγάς τε καὶ ὄιας καὶ ἄλλα κτήνεα ζωὰ ἐκ τῶν δενδρέων ἀπαρτέουσιν· ἐν δὲ καὶ ὄρνιθες καὶ εἵματα καὶ χρύσεα καὶ ἀργύρεα ποιήματα· ἐπεὰν δὲ ἐντελέα πάντα ποιήσωνται, περιενείκαντες τὰ ἱρὰ περὶ τὰ δένδρεα πυρὴν ἐνιᾶσι, τὰ δὲ αὐτίκα πάντα καίονται. Basta *vedere,* fantasticamente, lo spettacolo qui descritto - i vari simboli sacri schierati in cerchio intorno al rogo su cui bruciano le ricchezze dei fedeli - per capire donde sia venuta al Flaubert l'idea di radunare le varie divinità di Cartagine sulla piazza di Khamon, intorno alla fiamma che divora ciò che la popolazione di Cartagine ha di più caro. Di questo sacrificio primaverile il Flaubert si è difatti servito per graduare esteticamente e vinco-

---

[1]) *Sal.* pp. 350-1: « quelques-uns qui avaient des couteaux, se précipitèrent sur les autres. On s'entr'égorgea ». *De syr. dea* § 51.

[2]) *Sal.* p. 349; *De syr. dea* § 58.

lare meglio alla realtà umana la sua grande scena di Moloch; fa precedere le offerte di bambini da offerte via via più splendide: « Peu à peu des gens entrèrent jusqu'au fond des allées; ils lançaient dans la flamme des perles, *des vases d'or, des coupes, des flambeaux,* toutes leurs richesses; les offrandes de plus en plus devenaient splendides et multipliées. Enfin un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux de terreur poussa un enfant.... ». Così concepito, il gran sacrificio acquista veramente tutto il suo valore simbolico: è Cartagine che per salvarsi fa al Baal le sue offerte supreme, i suoi tesori e il suo sangue [1]).

Il tempio di Ierapoli, cinto da due giri di mura, è costruito sopra un largo basamento alto circa due cubiti: vi si accede dall'atrio per una scaletta di pietra molto piccola. Nell'interno si sdoppia: probabilmente in fondo per chi giunge dall'atrio, ad un livello più alto poichè vi si accede pure per una piccola scala, senza porte o cortine che lo celino ai fedeli ammassati nel resto del tempio, si eleva il tempio vero e proprio, il θάλαμος, ove sono le statue degli dei e dove non entrano che i sacerdoti incaricati del culto, οἱ μάλιστα ἀγχίθεοι... καὶ οἷσι πᾶσα ἐς τὸ ἱρὸν μέλεται θεραπείη.

Di questa architettura semplicissima il Flaubert o non ha capito gran che o si è curato assai poco. Dà al tempio tre cinte. Fa del θάλαμος un labirinto di stanze, allo stesso livello del resto del tempio, ermeticamente chiuso, con una porta barricata da un altare a cui conduce un « corridoio trasversale » scoperto. Il « grande altare » di cui parla Luciano diventa di « proporzioni esigue », forse perchè resti visibile la porta di avorio cui è appoggiato e che viene così a fargli da sfondo [2]).

---

[1]) *Sal.* p. 348; *De syr. dea* § 49. Nella *Tent.* p. 470, con qualche piccola infedeltà al testo: « À son grand arbre qui brûle on accroche des brebis toutes vivantes, des vases de toute espèce, des tuniques et des coffrets ».

[2]) *Sal.* p. 94; *De syr. dea* § 39: ἔξω δὲ βωμός τις κέεται μέγας χάλκεος. Non è chiaro se si alluda, con ἔξω, all'intero tempio od al θάλαμος; è probabile però che il grande altare si trovi tra la parte destinata al pubblico e quella riservata agl'iniziati.

Nei propilei del tempio di Mabbog si ergevano i φαλλοί giganteschi che vi si dicevano collocati da Dionisos. L'anonimo del *De dea syria* ne parla abbondantemente. Il Flaubert ricorda bensì i φαλλοί di pietra che sorgevano qua e là nei giardini tanitici; ma nel vestibolo del tempio, attratto da altri ricordi e preoccupato essenzialmente dell'effetto generale del quadro, senza far trasparire menomamente il carattere fallico originario, si limita a porre, tra una stela d'oro ed una stela di smeraldo, un cono di pietra [1]).

L'anonimo ricorda che anche a Ierapoli vigeva l'uso di consacrare alla dea la prima barba ed i primi capelli: posti in *vasetti d'argento ed anche d'oro* erano appesi nel tempio col nome del donatore: τοῦτο καὶ ἐγὼ νέος ἔτι ὢν ἐπετέλεσα, καὶ ἔτι μευ ἐν τῷ ἱρῷ καὶ ὁ πλόκαμος καὶ τὸ οὔνομα. Non dice però in quale parte del tempio. Il Flaubert colloca le barbe votive nella prima stanza del suo complicato edifizio: « La première chambre était très haute.... Tout autour de la muraille, dans des corbeilles de roseau, s'amoncelaient des barbes et des chevelures, prémices des adolescences » [2]). È degno di nota l'abbassamento del tono rispetto all'originale: gli ἄγγεα ἀργύρεα e χρύσεα diventano *cestini di vimini*. L'impressione totale, a cui è proporzionato e subordinato ogni tratto, non dev'essere qui di massiccia opulenza, di ricchezza chiassosa, ma di mollezza raffinata, irreale. Tutto è oro nel tempio di Ierapoli. Sono d'oro le porte, tutto risplende d'oro nell'interno del tempio, è tutta d'oro la volta: ἀνελθόντι δὲ θῶυμα

---

1) È stata probabilmente sua intenzione suggerire ai competenti che le tracce del culto fallico non vanno ricercate soltanto nei φαλλοί veri e proprii, ma anche nelle pietre coniche, nelle colonne liminari dei templi. Ebbe presenti, scrivendo, le altissime colonne di bronzo del tempio di Melqart a Gades; si ricordò che nel tempio di Melqart a Tiro c'era il più grosso smeraldo del mondo. Nella *Tent.* p. 470 aveva già scritto a proposito della dea di Ierapoli: « c'est pour elle qu'est dressé tout droit le phallus de cent vingts coudées, où l'on grimpe avec des cordes, comme au tronc d'un palmier quand on va cueillir les dattes ». Si consulti, per vedere quanto sia qui malmenato e frainteso, il testo greco § 29.

2) *De syr. dea* § 60; *Sal.* pp. 93-4.

μὲν καὶ ὁ πρόνηος μέγα παρέχεται, θύρῃσί τε ἤσκηται χρυσέῃσιν· ἔνδοθεν δὲ ὁ νηὸς χρυσοῦ τε πολλοῦ ἀπολάμπεται καὶ ἡ ὀροφὴ πᾶσα χρυσέη. Sono d'oro altresì le statue di Era e di Zeus; d'oro i vasetti delle barbe votive [1]). Nel tempio di Tanit, d'oro non c'è che la stela del vestibolo. All'oro il Flaubert preferisce il bronzo e l'avorio, l'avorio soprattutto, meno sfruttato, più ricco di color locale in un paese che ha l'elefante per stemma: è d'avorio la porta del tempio [2]), d'avorio il carro della dea.

Il Flaubert dice della grande statua di Tanit: « ses grands yeux fixes vous regardaient ». Per capire tutto il senso di queste parole occorre vedere il passo di cui sono la riduzione stringata: καὶ ἄλλο θωυμαστόν ἐστιν ἐν τῷ ξοάνῳ· ἢν ἐστεὼς ἀντίος ἐσορέῃς, ἐς σὲ ὁρῇ καὶ μεταβαίνοντι τὸ βλέμμα ἀκολουθέει, καὶ ἢν ἄλλος ἑτέρωθεν ἐσορέῃ, ἶσα καὶ ἐκεῖνον ἐκτελέει [3]).

L'anonimo registra un'altra meraviglia nella statua dell'Era sira, una pietra luminosa ch'essa ha nel capo e che basta di notte a rischiarare tutto il tempio: λίθον ἐπὶ τῇ κεφαλῇ φορέει, λυχνὶς καλέεται, οὔνομα δέ οἱ τοῦ ἔργου ἡ συντυχίη· ἀπὸ τούτου ἐν νυκτὶ σέλας πολλὸν ἀπολάμπεται..... ἰδέην δὲ ἔχει κάρτα πυρώδεα. Credo assolutamente gratuita l'interpretazione del Flaubert: « une pierre lumineuse, enchassée à son front dans un symbole obscène, éclairait toute la salle » [4]).

Nell'atrio del tempio di Ierapoli pascono innocenti e mansueti, liberamente, insieme coi grandi buoi e coi cavalli, anche delle aquile, degli orsi, dei leoni. Come pei sacrifici umani di cui abbiamo parlato più sopra, il Flaubert trasporta al tempio di Moloch i simboli della forza; non lascia al tempio di Tanit che

---

[1]) Lo aveva notato benissimo nella *Tent.*, p. 470, il Flaubert stesso: « il y a des portes d'or, un plafond d'or, des lambris, des statues d'or ».

[2]) Un tempio di Venere con porte di avorio è menzionato in ATENEO, v. 41 (cfr. HAMILTON, *op. cit.*, p. 19).

[3]) *De syr. dea* § 32; *Sal.* p. 98.

[4]) *Sal.* p. 98; *De syr. dea* § 32. Secondo lo HAMILTON, *op. cit.*, p. 24, l'idea di un simbolo osceno sarebbe stata ispirata dal LAJARD, *Recherches sur le culte de Vénus*, Paris, 1837, p. 56. È molto improbabile.

la fauna più mite, in armonia col carattere sensuale e femmineo della sua concezione [1]).

Questa vasta influenza esercitata dal *De dea syria,* innegabile in tanti episodi salienti del romanzo, si lascia pure scoprire in alcune minuzie interessanti.

I preti di Tanit sono vestiti di bianco come quelli della dea sira. Hanno i capelli e le *sopracciglia* rase come i pellegrini visitatori del celebre tempio [2]). In questo, dice l'anonimo, spira un odore soave che fa pensare ai profumi di Arabia: una fragranza deliziosa ti viene incontro e ti avvolge quando ancora sei distante dal tempio e ti resta attaccata alle vesti molto tempo dopo che sei uscito. Comprendiamo perchè Mâtho dica di Salammbô, rivivendola nel ricordo: « on sentait derrière elle comme l'odeur d'un temple » [3]). Non è l'unico contributo alla figura di Salammbô. L'autore l'ha un po' assimilata ai Galli della dea, suoi consueti compagni. Ella non ha mai messo il piede nella casa di un morto; e l'anonimo ci dice che per un Gallo vedere un morto significava restare profanati per un giorno intero e aver bisogno di una purificazione rituale [4]). Ella non ha mai toccato una bestia immonda: i Galli restavano profanati se mangiavano o toccavano cose immonde o sacre [5]).



Appare dall'insieme dell'opera che ha pure assunto ai suoi occhi un'importanza fondamentale il celebre passo di Diodoro

---

[1]) *De syr. dea* § 41; *Sal.* p. 147. Troviamo i leoni addomesticati nel tempio di Moloch: « Ils sommeillaient, les paupières entre-closes. Mais, réveillés par les pas et par les voix, ils se levaient lentement, venaient vers les Anciens, qu'ils reconnaissaient à leur costume, se frottaient contre leurs cuisses en bombant les dos avec des bâillements sonores ». Già nella *Tent.* p. 470: « des ours apprivoisés, des aigles, des chevaux et des colombes marchent ensemble dans son enceinte ».

[2]) *De syr. dea* § 55; *Sal.* p. 13.

[3]) *De syr. dea* § 30; *Sal.* p. 41. Già nella *Tent* p. 470, della dea di Ierapoli: « Elle aime les parfums de l'Arabie ».

[4]) *De syr. dea* § 53; *Sal.* p. 61.

[5]) *Ibid.*

sul Κρόνος cartaginese [1]). Vi è attestata un'ecatombe mostruosa durante la guerra di Agatocle: non meno di 500 fanciulli. Vi è attestata una cosa ancora più grave: che tali sacrifici erano frequenti a Cartagine. Si credeva Kronos avverso ai Cartaginesi per gl'inganni usatigli nei sacrifizi anteriori; poichè, mentre dovevano essergli immolati come nei primi tempi i giovani delle migliori famiglie, era invalso l'uso di sostituirli nascostamente con fanciulli comperati in segreto ed ingrassati allo scopo. Molte di queste empie sostituzioni erano state scoperte.

Διόπερ οἱ Καρχηδόνιοι, νομίσαντες ἐκ θεῶν αὐτοῖς γεγονέναι τὴν συμφοράν, ἐτράπησαν πρὸς παντοίαν ἱκεσίαν τοῦ δαιμονίου καὶ νομίσαντες μάλιστα μηνίειν αὐτοῖς τὸν Ἡρακλέα τὸν παρὰ τοῖς ἀποίκοις, χρημάτων πλῆθος καὶ τῶν πολυτελεστάτων ἀναθημάτων ἔπεμψαν εἰς τὴν Τύρον οὐκ ὀλίγα..... ᾐτιῶντο δὲ καὶ τὸν Κρόνον αὐτοῖς ἐναντιοῦσθαι, καθ' ὅσον ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις θύοντες τούτῳ τῷ θεῷ τῶν υἱῶν τοὺς κρατίστους, ὕστερον ὠνούμενοι λάθρᾳ παῖδας καὶ θρέψαντες ἔπεμπον ἐπὶ τὴν θυσίαν· καὶ ζητήσεως γενομένης εὑρέθησάν τινες τῶν καθιερουργημένων ὑποβολιμαῖοι γεγονότες. Τούτων δὲ λαβόντες ἔννοιαν καὶ τοὺς πολεμίους πρὸς τοῖς τείχεσιν ὁρῶντες στρατοπεδεύοντας ἐδεισιδαιμόνουν ὡς καταλελυκότες τὰς πατρίους τῶν θεῶν τιμάς· διορθώσασθαι δὲ τὰς ἀγνοίας σπεύδοντες διακοσίους μὲν τῶν ἐπιφανεστάτων παίδων προκρίναντες ἔθυσαν δημοσίᾳ· ἄλλοι δ' ἐν διαβολαῖς ὄντες ἑκουσίως ἑαυτοὺς ἔδοσαν, οὐκ ἐλάττους ὄντες τριακοσίων· ἦν δὲ παρ' αὐτοῖς ἀνδριὰς Κρόνου χαλκοῦς, ἐκτετακὼς τὰς χεῖρας ὑπτίας ἐγκεκλιμένας ἐπὶ τὴν γῆν, ὥστε τὸν ἐπιτεθέντα τῶν παίδων ἀποκυλίεσθαι καὶ πίπτειν εἴς τι χάσμα πλῆρες πυρός.

Il Flaubert si è abbandonato con ingenuità e con vivezza di artista a tutte le visioni che il testo di Diodoro solleva. Echeggia in lui ogni parola. Sprigiona dal racconto antico la nota umana. Rivive l'immensità di quell'orrore: stridore di giovani carni sulle grate roventi e schianto di cuori paterni, immane delirio collettivo ed umile dramma domestico.

« Alors les Carthaginois, en réfléchissant sur la cause de leurs désastres, se rappelèrent qu'ils n'avaient point expédié en Phé-

---

[1]) DIODORI *Bibl. hist.*, XX, 14 ; *Sal.* pp. 333 sgg.

nicie l'offrande annuelle due à Melkarth-Tyrien; et une immense terreur les prit. Les dieux, indignés contre la République, allaient sans doute poursuivre leur vengeance ». È riprodotta, quasi testualmente, la situazione morale prodotta dai disastri della guerra di Agatocle: il prorompere, nella loro forma più esaltata, di tutte le superstizioni. Ma in Diodoro il racconto materiale è diverso. I Cartaginesi ritornano, nel pericolo, a tutti gli antichi dei della madre patria: διὰ δὲ τὴν συμφορὰν ταύτην εἰς μεταμέλειαν ἐλθόντες πάντων τῶν ἐν τῇ Τύρῳ θεῶν. Si riavvicinano pure con più vivo fervore agli dei locali. Si domandano in che cosa possono averli offesi. Per Melqart di Tiro e per Kronos (che viene così nell'ordine del discorso a mostrarsi dio nettamente cartaginese) credono di avere scoperta la causa dell'ira: Melqart è in collera con loro perchè, invece di mandargli la decima parte degli utili come in sul principio, la ricca colonia era venuta diminuendo, a misura che si faceva più fiorente, il suo contributo. Quanto a Kronos era adirato per l'uso ora detto di sostituire ai ragazzi delle primarie famiglie ragazzi meno belli e meno illustri. Il Flaubert, quanto a Melqart, si limita a dire che era cessata l'« offerta annua », termine vago che lascia già pensare a qualche Minotauro avido di sangue giovanile. Sorvola sugli dei della madre patria per non diminuire il prestigio della coppia suprema di Cartagine: Tanit e Moloch. Non può d'altra parte spiegare nello stesso modo l'ira di Kronos, poichè l'empietà di cui Diodoro mostra la città pentita, deve diventare nel suo romanzo il nucleo di un piccolo dramma. Non può parlarci d'inchieste e di sostituzioni svelate. Ci dà invece, indirettamente ispirata da Diodoro, la scena dello schiavo che urla invano il suo dolore ed il suo diritto di padre, mentre i preti di Moloch gli portano via il figlio, sostituito pel sacrificio al figlio di Amilcare. Non pausa artificiosa di umanità per rendere più antiumano l'insieme, come pensò qualche critico [1]; ma aspetto necessario e storicamente documentato di quel culto contro natura.

[1]) SAINTE-BEUVE, *art. cit.*, p. 77 : « Dans une composition autrement conçue, et où l'on aurait moins usé jusque là des grands moyens, ce passage ferait de l'effet.... ».

Secondo Diodoro, i Cartaginesi, avendo fretta di riparare gli errori commessi e « vedendo il nemico accampato presso le mura », sacrificarono pubblicamente duecento dei più nobili fanciulli. Forse colle citate parole si vogliono indicare soltanto la vicinanza del nemico e la gravità del pericolo [1]). Il Flaubert le ha sentite nella loro concretezza. Il sacrificio a Moloch si compie davvero alla presenza dei barbari: questi contemplano muti di terrore la barbarie cartaginese.

Anche per l'entità spaventosa della strage il Flaubert si è modellato su Diodoro: « Des dévots, au commencement, avaient voulu les compter, pour voir si leur nombre correspondait aux jours de l'année solaire ».

« Non meno di trecento - racconta Diodoro - su cui avrebbe potuto cadere la scelta, si offrirono spontaneamente al sacrificio ». Il Flaubert, ricordandosi della giovane età delle vittime, ed attribuendo ai loro parenti anzichè ad essi il merito dell'offerta volontaria: « Des fidèles arrivèrent dans les allées, traînant leurs enfants qui s'accrochaient à eux; et ils les battaient pour leur faire lâcher prise et les remettre aux hommes rouges ».

La descrizione flaubertiana del mostro di bronzo non è altro, per confessione dell'autore stesso, che quella dataci da Diodoro. Questi è parafrasato in modo che s'intuisca più nettamente la razionalità dei congegni e ne spicchi meglio il valore plastico.



Il modo personalissimo con cui il Flaubert ha orchestrati nel suo romanzo i dati religiosi che le varie fonti gli offrivano mi fa pensare che non gli sia rimasto ignoto uno dei documenti più importanti che sia arrivato fino a noi intorno alla religione di Cartagine, cioè la fascia probabilmente rituale, ornata di notevoli figure di carattere religioso, scoperta nelle vicinanze di Batna e di cui fu pubblicato il disegno nel 1853 nell'*Album de*

---

[1]) Orosio, IV, 6, 27, dice che Agatocle si accampò « ad quintum lapidem a Carthagine ».

l'annuaire de Constantine [1]). Il frontale di Batna consta di due parti distinte. Spiccano nel mezzo due teste separate da una stella, verisimilmente un dio ed una dea. La testa maschile è cornuta coi capelli a treccia; la testa della dea porta una corona murale. A partire dalle due figure centrali, a destra e a sinistra, digradano due serie di figure. Dalla parte della dea un serpente, un amore a cavallo di una capra con una verga in mano e collo sguardo volto alla dea, una donna nuda che separa colle due mani le ciocche dei suoi capelli, una colomba vicino ad un melagrano e ad un vasetto, una figura conica munita d'una testa e due braccia, un caduceo, uno scettro terminato dalla mezzaluna e dal disco, un uovo, un pesce. Dalla parte del dio – disgraziatamente non integra – un serpente, un amore a cavallo di un capro, e poi, dopo una lacuna, un gran vaso ed un pesce. Un'ultima figura non si lascia distinguere con esattezza. Evidentemente le due parti della fascia si corrispondono.

Se, come credo, il Flaubert domandò a questa misteriosa sfilata di simboli un po' di luce per il suo lavoro di ricostruzione, il senso ch'egli osò sprigionarne è abbastanza legittimo. Era allora dogma indiscusso che si fosse adorata in Cartagine una triade suprema. Tale era l'opinione del Movers [2]). Così pure sentenziava, fedele alla sua fonte tedesca, il suo consigliere A. Maury: « On voit par le traité de Philippe de Macédoine avec les Carthaginois que le peuple révérait spécialement trois grandes divinités: la première qui est désignée par le nom de δαίμων Καρχηδονίων ne peut-être que Tanit-Astarté, la seconde est Hercules, la troisième Jolaus » [3]). Quest'opinione, secondo me poco fondata, regna ancora nella critica odierna. Non mancò chi rimproverò al Flaubert di avere dimenticato questa realtà elementare: « Flaubert aurait

---

1) Ph. Berger, *La trinité Carthaginoise – mémoire sur un bandeau trouvé dans les environs de Batna et conservé au musée de Constantine* in *Gazette archéologique,* V, 1879, p. 133, notava che quel primo disegno era passato quasi inosservato.

2) *Op. cit.* I, p. 537.

3) Creuzer-Guigniault, *op, cit.,* II, iii, p. 1040.

dû observer que la triade Tanit-Baal-Eschmoun gouvernait religieusement Carthage » [1]). Orbene, è un merito del Flaubert il non essere stato vittima del pregiudizio comune. Il frontale di Batna conferma validamente quanto risulta già assai bene dalle iscrizioni: il culto in Cartagine di una coppia, non di una triade divina. Benchè nel progresso della elaborazione fantastica egli abbia modificato profondamente il carattere della coppia ed abbia fatto di Tanit e Moloch due divinità nemiche, si vedono in lui le tracce di questa credenza fondamentale, che Moloch e Tanit sieno rispettivamente il principio maschile ed il principio femminile, il re e la regina del cielo, il sole e la luna. Shahabarim dice di Tanit: « Ne la vois-tu pas vagabondant autour de lui comme une femme amoureuse qui court après un homme dans un champ? ».

È pure implicita in talune situazioni di Salammbô l'idea che Moloch, il paredro di Tanit, sia una cosa sola coll'Ammone libico. Ora, che ad un certo momento della sua evoluzione storica il compagno di Tanit sia stato assimilato a Juppiter Ammon è dimostrato appunto dalla figurazione del frontale, dalle corna del dio: « Hammon cum cornibus iam formatur et fingitur arietinis » [2]).

Nel serpente riprodotto ai due lati della coppia centrale fu visto un simbolo di Eshmun: « C'est la première des manifestations de la divinité. Il est impossible de ne pas reconnaître sa parenté avec Eschmun » [3]). Ma è ovvio, secondo me, che tutto il frontale in questione è dedicato alla coppia centrale: le figure che vanno decrescendo ai due lati devono essere in qualche rapporto colle divinità cui si accompagnano; sono, verisimilmente, espressioni plastiche più antiche od assimilate, elementi importanti del culto, esseri sacri. Se il Flaubert vide il documento in parola, dovette essere tale la sua interpretazione. Difatti egli

---

[1]) TRÉVIÈRES, *art. cit.*, p. 744.

[2]) ARNOBIUS, *Adversus gentes*, VI, XII.

[3]) BERGER, *art. cit.*, 1879, p. 135.

conosce bensì un serpente « imparentato » con Eshmun, ma introduce anche nel suo romanzo il pitone tanitico, importantissimo nel culto della dea, importantissimo nella vita religiosa della sacerdotessa tanitica Salammbô.

Non è dei particolari che voglio qui far parola. L'idea essenziale di un generatore e di una generatrice suprema, comune a tutto l'oriente classico, la ritrovava in moltissime fonti: la esprimeva nettamente il Creuzer [1]). Del serpente sacro nei culti orientali gli diceva, tra gli altri, diffusamente il Selden [2]). Dell'uovo mistico parlano a sufficienza Sanconiatone ed Igino. I pesci sacri e le colombe sacre le abbiamo incontrate, per tacere d'altri, nell'anonimo del *De dea syria.* Quanto al simbolo chiamato convenzionalmente *Tanit,* si poteva già vedere sopra un numero discreto di stele. Ma quello che nessuna fonte gli poteva ispirare e che poteva invece essergli facilmente suggerito dal frontale di Batna, era la concatenazione di questi vari elementi, sul suolo punico, intorno all'idea di Tanit, era l'importanza da riconoscere a ciascuno di questi singoli dati.

Chè se la ricostruzione del culto punico e specialmente di quello tanitico, cioè la scelta delle espressioni simboliche fondamentali, è avvenuta spontaneamente nel suo spirito, gli può

---

[1]) *Op. cit.* II, I, p. 17. Il Maury vi aggiungeva un lungo sviluppo sull'origine comune di tutte le religioni mediterranee: « dans lesquelles toutes les grandes déesses s'offrent comme des formes diverses d'une déesse primitive qui fut à la fois la terre, la lune, l'eau, l'humidité, la force plastique de la nature assimilée au sexe féminin, de même que tous les grands dieux ne sont que des formes d'un même dieu, dans lequel se personnifient la chaleur, le soleil, le sec, la force productrice de la terre envisagée comme étant de sexe mâle » (*Ibid.* II, III, p. 1031). Già il SELDEN, *op. cit.*, p. XLVIII (ed. 1617), parla della « inestricabile allucinazione » con cui gli antichi avevano confuso tra loro le varie forze naturali e ridotte ad astrazioni divine: « inde et Luna et Venus et Tellus in Astartae figura; Sol, Juppiter, Saturnus in Baale et Moloch ». Sapeva da ERODOTO, IV, 188 (citato anche dal CREUZER, *op. cit.,* II, I, p. 226) che i Libi, di cui doveva ritenere le credenze religiose affini a quelle cartaginesi, avevano due sole divinità dominanti: il Sole e la Luna.

[2]) *Op. cit.* II, pp. 363 sgg. (ed. del 1662).

servire di controllo lusinghiero questa visione sincretistica che pare non sia stata una concezione isolata nei primi secoli della nostra èra [1]).



Le pagine di Apuleio e dello Pseudo-Luciano da noi studiate, il famoso passo di Diodoro, erano già sufficienti, del resto, ad ispirargli il concetto che è alla base di tutta la sua ricostruzione, l'intima contraddizione della sua coppia suprema.

Chè il Kronos di Diodoro si è imposto alla sua fantasia e l'ombra del colosso si è estesa a tutto il mondo ch'egli voleva evocare. Vide potentemente formulato in quel simbolo il suo presentimento della vita antica e dell'oriente: la persistenza dell'antica barbarie sotto i manti di porpora e le tiare d'oro, lo scatenarsi fatale degli istinti mostruosi. Ed affermò che l'anima del suo libro era Moloch, il Sole. Ma la sua fantasia era, d'altra parte, ugualmente affascinata da un altro simbolo, dalla dea cantata da Apuleio, visitata nel suo splendido tempio dall'ingenuo pellegrino siro. Anche in essa si esprimeva potentemente l'anima antica e orientale, più aperta alle smaglianti espansioni della forza creatrice, divinizzatrice del piacere, piena di ieratico ardore. Sapeva che Astarte-Tanit era la dea suprema di Cartagine; ma sapeva pure che a Kronos si ricorreva, coi sacrifici massimi, nei momenti più gravi. A chi dare il primato? Snaturando l'antico mito, applicando anche ad esso il suo sistema vittorhughiano dei contrasti recisi e delle semplificazioni violente ed adeguando così la sua diade al suo concetto orientale della grande antinomia, oppose al principio maschile il principio femminile, come i due aspetti del gran dissidio onde risulta il reale. La vita orientale completa, anzi la vita, gli si era rivelata al suo entrare nel cimitero di Giaffa, quando lo aveva investito ad

---

[1]) Di un altro frontale quasi identico a quello di Batna furono studiati i frammenti da M. Besnier-P. Blanchet, *Collection Farges*, Paris, 1900, pp. 55-6 (in *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*).

un tempo il profumo dei limoni e il puzzo dei cadaveri. Una rievocazione integrale doveva accogliere i due contrari: il culto delle energie clementi e quello delle forze distruggitrici.

Nella realtà i due aspetti che il Flaubert distingue con tanta nettezza erano fusi nello stesso ente divino. Sono ovunque inseparabili dal concetto di dea madre le orgie, i terrori, i paurosi misteri. Demetra ha per figlia Persefone. Ecate è triforme. Iside si confonde spesso con Termutis, la terribile dea della morte. Pluto è ad un tempo « rex magnus », « frugifer deus » ed è divinità infernale. La dea di Ierapoli aveva vittime umane e riti barbarici. Riti sanguinari aveva probabilmente la stessa Tanit [1]). Un tempio di tradizione punica, quello di Tenesmat, è consacrato ad un tempo a Baal e a Tanit. Le due divinità che il Flaubert disgiunge vivevano probabilmente da buoni coniugi sotto il medesimo tetto. Il loro nome è quasi inseparabile sulle stele. Costituivano, secondo me, un unico ente divino.

Il Flaubert non dimentica nulla che possa acuirne il contrasto. Benchè, come vedemmo, ci mostri Tanit innamorata di Moloch, alla sua caccia per i cieli, benchè faccia affermare da Shahabarim ch'ella trae da Moloch tutta la sua fecondità, considera i due membri della coppia come ermafroditi entrambi. A Salammbô che vuol penetrare nel segreto del tempio, Shahabarim grida: « Ne sais-tu pas qu'on en meurt? Les baals hermaphrodites, ne se dévoilent que pour nous seuls, hommes par l'esprit, femmes par la faiblesse ». L'inno sacro a Moloch lo chiama « créateur qui s'engendre, Père et Mère, Père et Fils, Dieu et Déesse, Déesse et Dieu ».

Oppone a Tanit, il principio umido, Moloch, il principio igneo. Vede in quella il principio creatore, in questo il principio ster-

---

[1]) Lo nega recisamente il MÜNTER, *op. cit.*, p. 77. Ma per chi ammetta l'equivalenza storicamente documentata di Tanit e di Artemide, veda CLERMONT-GANNEAU, *Étud. d'arch. orient.*, I, p. 105. Per chi ammetta che Tanit sia identica a Didone, si può riflettere sul nome di ἀνδροφόνος, con cui il nome di quest'ultima è spiegato da alcuni. Vedi però DE SANCTIS, *Storia dei romani*, III, I, p. 21, n. 56.

minatore. Trae dal vago politeismo fenicio un deciso manicheismo di maniera: la sua coppia suprema riproduce l'eterno contrasto di Ormuzd e di Ahriman, di Visnu e di Siva, del genio del bene e del genio del male.

E complica di significati simbolici questo contrasto. La coppia Tanit-Moloch non rappresenta soltanto la possanza creatrice del mondo, ma la fecondità illimitata dell'Africa, il paese delle creazioni mostruose e della sensualità sfrenata. Tanit e Moloch sono i due aspetti diversi del suo oriente africano. Moloch è il deserto omicida, l'implacata solitudine, il tedio feroce ove muore ogni sorriso di vita ed ogni palpito umano; Amilcare lo invoca « par tout ce qui brûle, par la soif du désert ». Tanit è la molle plaga mediterranea ove può appagarsi, sotto un cielo più mite, la sensualità esuberante; è soprattutto Cartagine, fiore strano e magnifico, carico di misteriosi profumi, sbocciato ai confini di una landa morta [1]). Il Flaubert ha espresso da artista il fascino snervante dei luoghi, quando fa pesare deliziosamente sui barbari stanchi la mollezza corruttrice della temperatura, della luce, del paesaggio; ha descritto incomparabilmente la dolcezza delle albe e dei pleniluni in Cartagine. La rivalità tra Moloch e Tanit è l'eterna gelosia tra i nomadi delle regioni desertiche « che maledicono il sole » e le felici città costiere ricche di voluttà e di tepori sereni.

Tanit è soprattutto l'anima di Cartagine. Ma la presenza in Cartagine di Moloch non è perciò senza significato profondo.

---

[1]) In questa opposizione simbolica il Flaubert ha avuto un fortunato intuito. Nelle infinite stele cartaginesi è estremamente raro il caso che il Baal preceda Tanit (*C.I.S.* I, 192, p. 296) ed il posto d'onore che le è costantemente serbato mostra ch'essa fu veramente adorata in Cartagine come il nume supremo. Fuori di Cartagine invece il nome del Baal precede. Ha rilevato molto finemente il significato della dualità di Tanit e di Moloch anche il Bertrand, *op. cit.*, p. 71: « D'une part Tanit, qui signifie la langueur amoureuse et corruptrice des rivages; d'autre part, le Moloch dévorateur, le feu du ciel, qui symbolise l'aridité des sables: c'est le souffle enflammé du désert, qui brûle tout sur son passage, qui inspire avec la luxure furieuse, la soif de la conquête, le désir effréné du pillage et du meurtre ».

Rappresenta quello che rimane nel sangue punico dei vecchi istinti crudeli, della tristezza atavica. È l'oscura minaccia che la pace, i piaceri, le ricchezze, tutti i doni di Tanit, possano essere distrutti da un'improvvisa bufera; è l'insieme delle odiose necessità senza cui quei doni non sarebbero altro che un sogno. Moloch appare quando Tanit è in pericolo. Contro il Moloch barbarico che cerca di conquistare la Cartagine tanitica, non è questa che possa difendersi e vincere. Deve fare appello a quanto resta in lei del suo molochismo antico. E Moloch torna ad essere lui per un momento l'anima della città. « Moloch possédait Carthage. Il étreignait les remparts: il se roulait dans les rues; il dévorait jusqu'aux cadavres ». Il decadere del prestigio tanitico, la perdita dello *zaïmph,* il volgersi del favore popolare alla divinità rivale, esprimono il dramma storico della vita cartaginese: il tacere degl'istinti pacifici, lo sprezzo per le vane eleganze, la rinascita della ferocia primitiva. Quando all'arrivo di Amilcare la guerra coi mercenari sta per raggiungere la crudeltà più spietata, l'oltranza estrema, il colosso di bronzo si anima: « Sa gueule aux dents rouges s'ouvrait dans un horrible bâillement; ses naseaux énormes se dilataient, le grand jour l'animait, lui donnait un air terrible et impatient, comme s'il avait voulu bondir au dehors pour se mêler avec l'astre, le Dieu, et parcourir ensemble les immensités ». Quando si crede incomba l'ultimo disastro e la patria in pericolo non può più essere sorretta che da una vampata di passione selvaggia, si fanno a Moloch i sacrifici decisivi. Il ritorno a Tanit diventa solo possibile dopo raggiunta la vittoria: perchè esalta tutti la grande speranza che la vittoria riporti la pace.

Uno degli episodi migliori del libro, l'apostasia di Shahabarim, non è stato compreso [1]). È il dramma individuale entro il gran dramma della città. Il gran prete di Tanit rinnega la sua dea per Moloch; è giunto alla convinzione, dopo una crisi suprema, che il mondo è governato dalla forza sterminatrice. È

---

[1]) Il SAINTE-BEUVE, *art. cit.*, p. 77, lo chiama « quasi comico ».

la crisi inevitabile del sogno ogniqualvolta si drizza di fronte a noi la realtà coi suoi orrori. È il tramonto della chimera pacifica, dell'illusione civile. Il presentimento che la vita è lotta e distruzione e che il letargo imbelle e le voluttà sonnolenti – il miraggio tanitico insomma – sono un'ombra destinata a sparire quando « Moloch-testa-di-toro » si mette a mugghiare.

Tanit.

La pronuncia stessa del nome ci è ignota. Ignoriamo tuttora se il nome di *Tnt* sia una designazione individuale od un appellativo generico: i testi epigrafici non ci parlano mai di Tanit, ma di qualche Tanit speciale [1]). È certo che esisteva in Cartagine un tempio di Cid Tanit Megarese [2]); se leggiamo con esattezza l'epigrafe relativa, fu costruito in Cartagine un tempio a Tanit del Libano [3]); le innumerevoli stele dissepolte dal suolo di Cartagine rivelarono un'altra Tanit, la divinità punica più venerata nel periodo dell'indipendenza: Tanit Penê-Baal [4]).

Non sappiamo nulla delle altre due Tanit, se pure esse costituirono due persone divine distinte [5]). Su Tanit Penê-Baal non

---

[1]) Ch. Clermont-Ganneau, *L'imagerie phénicienne,* Paris 1880, pp. 95 sgg. (cfr. dello stesso *Études d'archéologie orientale,* t. I, p. 153, in « Bibliotèque de l'École des Hautes Études », Paris 1880), sostiene che invece di *Titanidi* nel noto testo di Filone bisogna leggere *Tanitidi* e ch' esse furono quindi più d' una.

[2]) Nel *C. I. S.* I, 247, p. 329, troviamo un « servus templi Cid-Tanitidis Megarensis »; *Ibid.* 248, 249, p. 330, troviamo un « servus templi Cid-Tanitidis ». Si veda *Rec. arch. orient.* I, p. 149.

[3]) *C. I. S.* I, 256, pp. 347-9.

[4]) Su Tanit Penê-Baal si vedano gli articoli di Ph. Berger, *La trinité carthaginoise,* nella *Gazette archéologique* del 1879 e 1880; le pagine riassuntive del Renan in *C. I. S.* I, pp. 287-9, nonchè l'elenco bibliografico relativo alle stele tanitiche, *Ibid.* pp. 285-6; il Baethgen, *op. cit.*, pp. 55 sgg. Si noti specialmente, per convincersi dell'importanza dell'appellativo Penê-Baal, l'iscrizione 380 (*C. I. S.* I, pp. 417-8) ove sta da solo senza il nome di Tanit. Sul possibile significato di Penê-Baal vedi la congettura da me avanzata nel mio studio *Le divinità del giuramento annibalico* in *Rivista indo-greco-italica,* t. III, 1919, pp. 283-4.

[5]) Cid-Tanit, anzichè designare un'unica divinità ermafrodita, come credesi generalmente, potrebbe essere semplicemente la fusione popolare dei due ti-

abbiamo che l'angusta formula votiva, mille volte ripetuta con uniformità disperante, sulle stele a lei dedicate. Ne possiamo desumere ch'essa formava con Baal Hammon un tutto quasi inscindibile - moglie o madre che fosse [1]) - e che aveva, in Cartagine, la precedenza sul suo paredro. I simboli onde sono ornate le stele, considerati per molto tempo come attributi individuali dell'uno o dell'altro dio, pare si riferiscano invece complessivamente alla coppia divina ed esprimano il concetto del tempo e della vita [2]). Nella bilingue *Atheniensis prima* Abtanit sidonio è tradotto Ἀρτεμίδωρος: Ἄρτεμις è dunque stata ad un certo momento l'equivalente greco di una Tanit [3]). Ma data l'imprecisione del mito di Artemide questa equivalenza non ci dice nulla di chiaro. La sua origine, l'origine del suo stesso nome rimangono tuttora un mistero [4]). Si va facendo sempre più strada l'opinione che Tanit e Baal Hammon sieno due divinità libiche, fortemente radicate nel popolo ed anteriori alla colonizzazione fenicia, assimilate dai vincitori e col tempo preferite a qualche divinità della madre patria [5]). È probabile rappresentas-

---

tolari del tempio: *megarese* si dovrebbe in tal caso riferire al santuario. Quanto a Tanit del Libano è opinione dell'Halévy, del Lidzbarski e di altri che non si tratti del Libano fenicio. La lettura, del resto, è incerta.

[1]) Vedi mio *art. cit.* p. 279, n.

[2]) *Ibid.* p. 285. Cfr. W. De Grüneisen, *L'art copte* (d'imminente pubblicazione).

[3]) *C. I. S.* I, 116, pp. 141 sgg. Nota al Flaubert, essendo già stata discussa dal Gesenius, *op. cit.*, pp. 113-118.

[4]) Mabel Moore, *Carthage of te Phoenicians in the light of modern excavations*, London, 1905, p. 20, mostra, non so con qual fondamento, il prototipo di Tanit in un Tainat caldeo; il Vassel, *art. cit.*, XX, p. 451, crede il nome d'origine fenicia: Tanit sarebbe stata originariamente la paredra del Dio fenicio Tan o Tanin; fa pur notare che Tanent o Tanenit è uno dei nomi di Hator e d'Iside. L'opinione diffusa ai tempi del Flaubert è che *Tanit* derivasse dall'asiatico *Tanais* (l'accoglieva ancora il Berger, nella *Grande Encyclopédie* a. v. *Astarté*).

[5]) Non possiamo tuttavia fare una colpa al Flaubert di avere ignorato quanto sia probabile « che le due grandi divinità Baal Hammon e Tanit fossero, non fenicie, ma libiche » (Trévières, *art. cit.*, p. 724). Il Flaubert non poteva riflettere che l'opinione dei tempi, opinione del resto non ancora pienamente sconfitta. Egli ha però sentito assai bene e fatto sentire, qualunque

sero il principio della forza fecondatrice - Tanit Penê-Baal è una dea madre [1]) - e fossero adorati come gli dei tutelari della repubblica. Il loro nome sparì quasi completamente colla conquista romana [2]).

Per il Flaubert non sono esistiti i complicati problemi che rendono a noi difficile ed attraente lo studio della Tanit preromana. Ritiene che Tanit ed Astarte sieno una sola divinità; che Tanit sia la forma cartaginese e come la traduzione punica del nome fenicio di Astarte [3]). Nei primi abbozzi dell'opera la dea di Cartagine si chiama ancora *Astarté* [4]). A questo nome più noto, denso ormai di significato erotico ed orientale, finì col preferire quello di Tanit, più ricco forse per lui di sapore africano e di esotismo suggestivo. Dice infatti di Shahabarim: « il murmura par trois fois le nom *mystérieux* de Tanit » [5]). Non era ancora stata scoperta l'iscrizione votiva a Tanit di una Ummastarte « ex grege gentis Astartae »; nè quella più notevole ancora per la fondazione di un tempio ad Astarte e a Tanit. Non c'è dubbio oggi che le due dee sieno state nettamente distinte.

Non è facile per noi, attualmente, identificare nel panteon punico la dea che i Romani chiamarono Juno; non sappiamo neppure in modo certissimo a chi corrisponda *Cœlestis*, una delle

---

fosse secondo lui l'origine delle due divinità, ch'esse erano profondamente fuse colla terra e col popolo: vedi ciò che dice della Tanit di Sicca e del Moloch-Ammone di Mâtho.

1) *C. I. S.* I, 195, pp. 298-9.

2) Afferma che sia sparito completamente l'Audollent, *op. cit.*, p. 371. Provarono il contrario gli scavi illustrati dal Merlin nello studio citato.

3) La fonte principale del Flaubert su Tanit è lo studio di J. D. Guigniault in Creuzer-Guigniault, *Relig. de l'Ant.*, II, iii, pp. 952-962: *Anaïtis, Tanaïs, Tanaïtis et sa véritable origine; le caractère, les rapports et l'extension de son culte.* L'identità di Astarte e Tanit è affermata nell'opera stessa II, 1030, 1039. Anche il Renan, *Mission en Phénicie*, p. 727: « Tanit n'est qu'une autre forme d'Astarte ».

4) Nel maggio del '57 scrive al Duplan (*Corresp.* III, p. 124): « Je suis en train de lire un mémoire de 400 pages in-quarto sur le Cyprès pyramidal, parce qu'il y avait des cyprès dans la cour du temple d'Astarté ». La prima menzione di Tanit è nella lett. del 25 aprile 1858 (*Corresp.* III, p. 171).

5) *Sal.* p. 236.

massime divinità della provincia romana d'Africa [1]). Per il Flaubert, per i critici del suo tempo, la Juno punica di Virgilio, di Orazio, di Apuleio era sicuramente l'equivalente romano di Astarte-Tanit; Cœlestis ne era sicuramente la prosecuzione sotto il dominio romano [2]).

Questo duplice errore allargava notevolmente il campo di osservazione dello studioso, e nello spazio e nel tempo. Si conciliava col preconcetto allora comune che ci sia stata una Venere sola [3]): dall'oriente, sua culla, i navigatori fenici l'avrebbero portata in tutti i lidi ove approdarono le loro navi; il mondo antico avrebbe adorato sotto cento nomi diversi un'unica dea. Si trasformava in realtà della storia il sincretismo degli ultimi tempi pagani, quando la ragione, in gestazione del monoteismo moderno, cominciava a livellare ed equiparare le sue mille forme divine sprigionandone il fondo comune. Agiva sopratutto sul Flaubert il sincretismo di Apuleio.

---

[1]) Il CLERMONT-GANNEAU, *Études d'arch. orient.*, 1, p. 152, osserva che con Juno e Virgo Cœlestis può darsi che i Romani non abbiano inteso Tanit. Il BAUDISSIN, *Adonis und Eschmun*, Leipzig 1911, p. 268, combatte l'idea del Cumont (in PAULY, ad. v. *Cœlestis*) e dell'AUDOLLENT, *op. cit.*, p. 369, che cioè Cœlestis sia uguale a Tanit; secondo lui corrisponde ad Astarte. Non ha nessun valido fondamento quello che afferma l'Audollent (pp. 371-373): « Sans doute Junon fut assimilée à Tanit par les Romains avant la conquête de l'Afrique, et encore invoquée sous ce titre une fois qu'ils furent maîtres du pays; cependant, mieux instruits alors de sa nature et voulant l'indiquer avec soin, il lui adjoignirent l'épithète de *Cœlestis*. Insensiblement, la valeur du qualificatif s'accrut aux dépens du substantif et il devint lui-même enfin un véritable nom propre ». Ma Juno Cœlestis, Juno Virgo, può essere benissimo il correlativo di Astarte dei cieli. Tanit può essere stata chiamata anche lei Cœlestis perchè considerata come un'Astarte, come fu chiamata Cœlestis Atargatis: forse per il comune carattere lunare.

[2]) Vedi specialmente CREUZER-GUIGNIAULT, II, III, 1040.

[3]) I vari studi francesi sul mito di Venere non hanno del resto cessato, nemmeno dopo il Flaubert, di meritare il titolo dato, fin dal 1726, dall'abate Fourmont ad una sua memoria: « *Dissertation sur la Vénus des anciens dans laquelle on fait voir qu'il n'y en a jamais eu qu'une* » (*Mémoires de l'Acad. des Inscript.* VII, 14 sg.). Nel 1880, H. HIGNARD, *Le mythe de Vénus*, in *Annales du Musée Guimet*, t. I, pp. 17-34, plaude ancora al volumetto del LARCHER, *Mémoire sur la déesse Vénus*, Paris, 1775, noto assai probabilmente al Flaubert.

Si aggiunga la sua visione unitaria, romantica dell'oriente antico.

Il Flaubert non si è accorto che lo stesso sincretismo apuleiano, abbastanza tardo del resto rispetto ai tempi di cui parlava, non è che una prima tappa verso l'unità del concetto divino: l'interpretazione dei miti, l'intuizione di una forza unica adorata sotto simboli varî, ampliano, anzichè annullarlo, il suo politeismo; lo portano ad abbracciare sotto lo stesso concetto divinità lontane, a venerarle tutte quante, anzichè a non venerarne che una sola o nessuna.

Salammbô ha, rispetto a Tanit, le idee del suo autore. Crede all'esistenza di un'unica dea, regina del mondo: le varie divinità che simboleggiano, come lei, la Natura, non sono che quella stessa dea sotto un nome diverso: « Sans cesse la fille d'Hamilcar s'inquiétait de Tanit. Elle avait appris ses aventures, ses voyages et *tous ses noms* qu'elle répétait sans qu'ils eussent pour elle de signification distincte ». Accusato di avere in tal modo distrutta, con un inspiegabile anacronismo, l'individualità delle varie dee madri, il Flaubert si è difeso miseramente scaricandosi sopra il suo personaggio. Come se l'errore non stesse appunto nell'avere ideata una donna punica del III° secolo avanti l'èra cristiana, in grado d'invocare con nomi stranieri una dea patria; in grado cioè di sollevarsi sopra il carattere rigidamente topico che avevano gli dei antichi, per adorare, senza far questione di nomi, il nume astratto, l'idea pura! La Tanit di Salammbô è quella intraveduta dal Flaubert: un'astrazione che si concreta, non in questa od in quella Venere antica, ma in tutte quante; a cui spettano tutti gli attributi, tutte le vicende distribuite dalla fantasia degli antichi all'una o all'altra di esse. Si riflette nella figura della dea il metodo con cui il Flaubert l'ha ricostituita. Ha ideato un'Astarte teorica comune a tutta l'Asia classica, a tutto il mondo fenicio, contaminando ciò che si sapeva di Astarte, di Militta, di Atargatis e via dicendo. Perciò parla, a proposito della sua Tanit, di avventure e di viaggi, attribuendole così tutte le vicende leggendarie che spet-

tano alla dea Sira, alle Astarti di Sidone e di Biblo, ad Iside. Perciò di Tanit, enimma destinato forse a restare insoluto, ha potuto descrivere minutamente i caratteri, il tempio, le statue, il clero ed il culto [1].

La preghiera di Salammbô svela subito questo criterio. La litania di nomi divini con cui comincia vuol essere, e non per Salammbô soltanto, una lista di sinonimi tanitici. Si vede benissimo, checchè dica il Flaubert, che anche per lui non hanno un significato distinto.

Tanit, Astarté – Sappiamo già che sono per lui la stessa persona divina e che la storia lo ha smentito nettamente su questo punto. La dedica del tempio, di cui abbiamo parlato ed in cui sono nominate separatamente le due dee, è facile appartenga all'epoca stessa di Salammbô [2].

Astarté, Astoreth – Possiamo essere sicuri che nessuna preghiera punica ha mai contenuti questi due nomi. La forma fenicia del classico *Astarte* è *Astaroth; Astoreth* non è che la lettura dispregiativa con cui gli ebrei evitavano di nominare la dea straniera ed invisa.

Rabbet – La forma esatta è *Rabbat*, signora [3]. È l'epiteto che precede abitualmente il nome di Tanit nelle iscrizioni cartaginesi e di cui abbiamo l'equivalente nel *κυρία* Ἄρτεμις di Laodicea. Aprendo con tale parola la molle invocazione dell'eroina,

---

[1]) Appare chiara la sua mentalità dalla risposta al Fröhner (*Corresp.* III, p. 354). Invece di studiare isolatamente i caratteri delle singole divinità per affermare eventualmente l'identità o l'origine comune o l'influsso reciproco, egli considera tutte le varie divinità come elementi di un'unica astrazione e, per provare che la sua Tanit è la dea degli amori, dice: ma guardate dunque il significato di Tiratha! Non possiamo non ripetere anche noi (vedi Pézard, *art. cit.*, p. 632) ch'egli ha affibbiato alla sua dea, come spettanti a lei di diritto, dei nomi di divinità allora intuite come diverse.

[2]) *Musée Lavigerie de Saint-Louis de Carthage,* in « Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie », Paris 1900, p. 34.

[3]) Troviamo spesso in *Salammbô* il termine *la Rabbetna*. Lo disapprova il Pézard, *art. cit.*, p. 632: « jamais la déesse n'a été appelée ainsi à Carthage ». Il Flaubert trovò il vocabolo in Creuzer-Guigniault, II, iii, 1030, n. 3.

il Flaubert si è forse ricordato delle litanie cristiane. Ha immaginato, probabilmente sull'esempio di *Baalat*, che quel nome potesse bastare a designare la dea. Un'iscrizione scoperta più tardi mi sembra gli abbia dato ragione: vi leggiamo *alla Rabbat a Tanit*.

Baaleth [1]) – È la Βήλϑης di Esichio [2]), la Βλάτλα di Lido [3]), definita da essi come l'equivalente fenicio di Afrodite. Ha, originariamente per lo meno, lo stesso significato di Rabbat. Siccome si trova qualche volta nominata accanto ad Astarte come una divinità particolare, non è improbabile che con quel nome si sia finito col designare Tanit: è certo, comunque, che nell'uso era chiamata così una dea diversa da Astarte.

Tanit, Anaïtis – L'accostamento dei due nomi svela le sue fonti e la sua intenzione. Tutta la critica orientalista, dal Gesenius al Guigniault, sosteneva la piena identità di Tanit colla sua impersonazione più lontana, con Tanais od Anaitis, la divinità nazionale delle popolazioni assire e medopersiane dall'India all'Asia Minore. Si reputavano una cosa sola i due nomi. Nel paredro di Tanit, Baal Hammon, si riconosceva quello di Anaitis: Amano.

Elissa – Aveva trovato largo favore la tesi sostenuta dal Movers che Dido Elissa non fosse altro che Astarte-Tanit [4]). Secondo Giustino, Dido fu venerata in Cartagine « quamdiu Carthago invicta fuit » [5]). Silio Italico fa sorgere nel centro della

---

[1]) Tale è la forma nel SELDEN, *op. cit.*, p. 157. Più correttamente *Balaat*. Cfr. LIDZBARSKI *Rép. épigr. sém.*, p. 521.

[2]) Βήλϑης, ἡ Ἥρα ἢ Ἀφροδίτη.

[3]) *De mens.* § 24: « Βλάτλα ὄνομα Ἀφροδίτης ἐστὶ κατὰ τοὺς Φοίνικας

[4]) MOVERS, *op. cit.*, I, pp. 609-616; CREUZER-GUIGNIAULT, *op. cit.*, II, III, 1037-8. Accettò l'opinione corrente anche il RENAN, *Miss. en Phén.*, p. 585: che cioè Didone non sia altro che l'Astarte celeste, l'amante di Baal. Quanto alle opinioni moderne vedi MELTZER, *Geschichte der Karthager*, I, pp. 128 sgg. e note relative; DE SANCTIS, *op. cit.*, III, I, pp. 21-2. Secondo il CLERMONT-GANNEAU, in *Rec. arch. orient.*, VI, 1903, p. 273-9, *Didone* sarebbe il tentativo linguistico di un greco per rendere l'etimologia popolare del nome Tanit datagli da qualche cartaginese.

[5]) XVIII, 6.

città in onore di lei lo stesso tempio che Virgilio aveva fatto innalzare da lei in onore di Juno. Elissa è troppo comune come nome umano per essere il vero nome di un ente divino: si nasconde sotto quel vocabolo qualche dio chiamato anche altrimenti. Alcuni credono sia Tanit [1]). A me parrebbe invece sia Astarte. Mi sembra significativa al riguardo la scritta dedicatoria di un pendaglio cartaginese probabilmente rituale ad « Astarte Pigmalione »; è nota quale e quanta importanza abbia Pigmalione nel mito di Dido [2]). Ma questa discussione non era possibile ai tempi del Flaubert. Tra Astarte e Tanit non si faceva distinzione alcuna.

Dercêto, Athara, Tiratha - Qui pure aveva delle ragioni apparentemente ottime per credere ad una perfetta sinonimia. Abbiamo già detto ch'egli non vedeva divario tra Astarte ed Atargatis, la dea di Ierapoli. Ebbene, i tre nomi citati non erano, secondo le fonti classiche, che sinonimi di Atargatis. Strabone, per mostrare la diversa pronuncia dei nomi barbari, citava Ἀταργατή, chiamata da Ctesia Δερκετώ e dai barbari Ἀθάρα [3]). Xanthos, secondo Esichio, dà anche lui ad Ἀτταργάθη il nome di Ἀθάρα. Lo stesso, presso Ateneo, chiama Ἀτεργάτις la dea di Ascalona Δερκετώ [4]). Plinio, a lui notissimo, aggiungeva la sua conferma: « Bambyce, quae alio nomine Hierapolis vocatur, Syris vero Mabog. Ibi prodigiosa Atargatis, Graecis autem Derceto dicta, colitur » [5]).

---

1) VASSEL, *art. cit.*, XXI, p. 181.

2) *Musée Lavigerie*, pp. 43-45. « Les deux noms - commenta il Berger - ne sont pas réunis par la conjonction *et* et comme s'il s'agissait de deux divinités distinctes; d'autre part ils ne sont pas soudés ensemble comme nous le voyons dans Astar-Kamos....; quoi qu'il en soit, il est très probable que nous avons là le nom de Pygmalion considéré comme dieu à Carthage.... en outre ce dieu Pygmalion est mis dans une relation intime avec Astarté, quelque étrange que cela puisse être ». La cosa pare a me pochissimo strana.

3) XVI, 4.

4) VIII, 346.

5) *Nat. Hist.*, V, 19. Su Athara il Flaubert aveva visto sicuramente il SELDEN, p. 178; su Derceto il trattato *De syr. dea* e il SELDEN, pp. 176-7; su Tiratha il CREUZER, II, III, 877, n. 2 e il MOVERS, p. 595. Nella lettera

Vedremo meglio più innanzi che anche Militta gli era presentata dalle sue fonti come una delle tante incarnazioni di Astarte.

L'invocazione di Salammbô è doppiamente anacronistica. Non solo per l'astrattezza anticipata con cui vi sono ridotte a semplici nomi di un unico principio divino le varie dee orientali, ma anche per l'orientalità esclusiva del mondo religioso così evocato. La grande repubblica marinara doveva ormai conoscere ed ospitare una varietà assai maggiore di culti. Ed esisteva una vasta zona che si poteva considerare più giustamente come dominata dalla dea di Cartagine, ricca abbastanza di templi famosi per eccitare la sentimentalità nostalgica della sua eroina. Sarebbe stato facile, attenendosi più strettamente allo schema stilistico della preghiera apuleiana, e restando entro la sfera religiosa di Cartagine, ridare al racconto storico un po' della sua atmosfera reale [1]).

Al lettore comune la parole di Salammbô sembrano delle note misteriose e lontane, create dal romanziere. Allo storico esse rivelano il primo carattere della sua Cartagine religiosa: quello di essere un pezzo dell'Asia, rimasto inalterato nei secoli.

La Tanit del Flaubert è la dea che « ispira e governa gli amori degli uomini » [2]). È la Venus romana. La licenza del suo culto sveglia nel giovane Sant'Agostino colpevoli curiosità di cui si pentirà negli anni maturi. Il disco, che è tra gli attributi decorativi delle stele votive a Tanit e a Baal Hammon, è da alcuni

---

al Fröhner (*Corresp.* III, p. 354), il Flaubert scrive a proposito di Tiratha: « dont vous rencontrez l'explication peu décente mais claire dans Movers I, 574 ». Il rinvio è inesatto.

[1]) Non mancava al Flaubert la cultura necessaria. In una sua lettera, probabilmente dell'ottobre 1860, leggiamo: « Pas plus tard qu'aujourd'hui un passage de Cicéron m'a induit à supposer une forme de Tanit que je n'ai vue nulle part.... *je deviens savant et triste* ». Allude al passo della 2ª *Verrina,* IV, 46, sull'antico « fanum Iunonis » non lungi da Malta, o al passo del *De Nat. deor.* III, 23: « Quarta Venus Syria Tyroque concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse traditum est »? Così citava il Selden, p. 155. I codici migliori hanno *Cyproque concepta.*

[2]) *Sal.* p. 64.

interpretato come il simbolo del pianeta Venere [1]). A Venere fu dai Latini assimilata anche Atargatis [2]). Venus è detta da Cicerone l'Astarte fenicia sposa di Adone. Nella sua risposta al Fröhner, il Flaubert fa le alte meraviglie che si sia osato negare essere Tanit la dea dell'amore, dell'elemento femminile [3]).

Tanit è la luna. Non per oziosa sentimentalità romantica Salammbô, sacerdotessa tanitica, compie i suoi riti nell'ampia serenità del plenilunio. *Virgo Cœlestis, Diana cœlestis, Urania* – epiteti proprii della luna – erano considerati dal Flaubert equivalenti romani di Tanit. *Cœlestis,* per antonomasia, era stata chiamata Tanit, sotto il dominio romano. Le nozze ideate da Eliogabalo tra la dea di Cartagine ed il suo feticcio solare erano state celebrate da lui come nozze del Sole colla Luna [4]). Anche Atargatis era da alcuni adorata come una Diana siriaca. Nel noto opuscolo dello Pseudo-Luciano era espressa l'opinione che Astarte fosse la luna. In quasi tutte le stele dedicate a Tanit ricorre il motivo dello spicchio lunare.

Tanit è la datrice delle acque; Cartagine desolata dalla siccità crede di essere abbandonata da lei [5]). « Pluviarum pollicitatrix » è detta da Tertulliano Virgo Cœlestis, cioè, secondo il Flaubert, Astarte-Tanit [6]). Incarnazione del principio umido è stimata da alcuni anche Atargatis [7]).

---

[1]) Così il BERGER, *Tanit Penê-Baal,* in *Journal asiatique,* VII série, IX, 1877, p. 147. Nel romanzo le invocazioni rituali a Tanit si fanno voltando innanzi tutto la faccia alla stella polare (p. 56, p. 236; vedi anche a p. 86 il giuramento tanitico di Mâtho col braccio teso verso il pianeta Chabar).

[2]) PLINIUS, *Nat. Hist.,* XXXII, 17.

[3]) *Corresp.* III, p. 354. Lo HENDREICH, *op. cit.,* p. 208, gli citava per di più la risoluta affermazione di Ambrogio, nella *Epist. contra relat. Symmachi:* « ....quam Cælestem Afri.... plerique Venerem colunt, pro diversitate nominis non pro numinis varietate ».

[4]) HERODIAN. V, 6: « Λίβυες μὲν οὖν αὐτὴν Οὐρανίαν καλοῦσι, Φοίνικες Ἀστροάρχην ὀνομάζουσι, σελήνην εἶναι θέλοντες ».

[5]) *Sal.* pp. 57 e 232.

[6]) *Apologet.* XXIII.

[7]) PLUT. *Vita Crassi,* 17; *Symp. probl.* VIII, 8; CORNUT. *Theol. graec. comp.* 6. Simbolo dell'elemento umido è pure Afrodite suo equivalente greco: cfr. GRUPPE,

È l'origine della vita. Le conviene la definizione che Plutarco dà di Atargatis: « la Causa che genera dall'umido gli elementi ed i principî dell'universo, la Natura che dà agli uomini l'impulso verso tutto ciò che è bene ».

È la fatalità onnipotente che governa le cose. Alla figura di Atargatis lo Pseudo-Luciano riconosce alcunchè della Nemesi e delle Parche. Di Cœlestis, cioè di Tanit, dice altrettanto Filastrio: « Est hæresis in Iudæis quæ Reginam quin *Fortunam* cæli invocat quam et Cœlestem vocant in Africa.... » [1].

Tanit è altresì il genio di Cartagine. « Elle est l'âme de Carthage et bien qu'elle soit partout épandue, c'est ici qu'elle demeure sous le voile sacré ». I preti di Tanit, al loro primo apparire, tra i mercenari a banchetto, cantano un inno alla *divinità di Cartagine*. La momentanea riconciliazione tra i delegati dei soldati e quelli del Gran Consiglio si fa giurando per *il genio di Cartagine* e gli dei dei Barbari. Nel banchetto finale della vittoria Narr'Havas beve al *genio di Cartagine* [2]. Si vede che il Flaubert ha conosciuta l'invocazione religiosa di Annibale nel suo trattato di alleanza con Filippo di Macedonia, ove il primo degli dei chiamati a testimonio del patto, secondo l'interpretazione corrente, è il δαίμων Καρχηδονίων; parole ch'egli ha rese così finemente con « anima di Cartagine » [3]. Naturalmente il Flaubert ha fatto sua l'opinione del Movers diffusa dal Maury che il δαίμων Καρχηδονίων invocato da Annibale designi Astarte-Tanit.



I templi di Tanit in Cartagine furono probabilmente parecchi: le stele in onore della coppia divina furono dissepolte in punti vari della città. Sappiamo di un tempio ad Astarte e a Tanit.

Griech. Mith., p. 1353. Sulle stele in onore di Tanit e Baal Hammon è qualche volta scolpito un vascello portato dai flutti – si veda ad es. *Musée Lavigerie*, p. 16. – La dea aveva probabilmente un carattere marino.

1) *Sal.* pp. 64, 13, 76, 413.

2) *Ibid.* pp. 13, 76, 413.

3) Polyb. VII, 9. Vedi in proposito il mio studietto speciale sopracitato.

È probabile che ce ne fosse uno a Tanit Penê-Baal e a Baal Hammon, le due divinità così costantemente associate in migliaia d'iscrizioni votive [1]).

Non abbiamo in proposito che due testimonianze indirette: la descrizione di un anonimo che vide consacrare, nel 399, il tempio di Cœlestis al culto cristiano ed il noto passo di Sant'Agostino sulla *lavatio matris deûm*. Le due testimonianze paiono riferirsi al medesimo tempio e completarsi a vicenda. Dice Sant'Agostino: « Veniebamus etiam nos aliquando adolescentes ad spectacula ludibriaque sacrilegiorum, spectabamus arrepticios, audiebamus synphoniacos, ludis turpissimis qui *diis deabusque* exhibebantur oblectabamur, *Cœlesti Virgini et Berecyntiæ matri omnium,* ante cuius lecticam die sollemni lavationis eius.... » [2]). L'ignoto autore del *De promissis et prædictionibus* scrive a sua volta: « Apud Africam Carthagini Cœlestis inesse ferebant templum nimis amplum, *omnium deorum suorum aedibus vallatum,* cuius platea lithostrata, pavimento ac pretiosis columnis et mœnibus decorata, prope in duobus fere millibus passuum protendebatur.... » [3]). I due passi ci dicono entrambi, per il santuario di Cœlestis, quello che ci ha detto l'opuscolo pseudolucianeo per il tempio di Ierapoli, quello che ha mostrato il tempio di Tenesmat recentemente scoperto, e cioè che intorno alla divinità principale erano adunate le divinità dipendenti. Il fatto veramente curioso che tante stele sieno dedicate a Tanit da sacerdoti di altre divinità fu spiegato dal Renan coll'ipotesi che queste altre divinità avessero il loro tempietto nello stesso recinto sacro, intorno al tempio maggiore [4]). Il tempio di Tanit sarebbe stato esso pure una Ierapoli, con un'area vastissima. Silio Italico fa lui pure del santuario di Elissa un panteon: « ordine centum Stant aræ cœlique deis Ereboque potenti ».

---

1) Creuzer-Guigniault, *op. cit.*, II, i, 234: « La déesse céleste était adorée dans des temples nombreux à Carthage ». Non dice nè la fonte, nè le ragioni.

2) *De civitate dei,* II, 4, 26.

3) *Liber de promissionibus*, III, 38, 44 (*Patr. Lat.* LI, c. 835).

4) *C. I. S.* I, p. 287.

Sant'Agostino distingue dalla massa degli dei e delle dee « Cœlestis Virgo et Berecynthia mater ». Non credo si tratti di uno sdoppiamento retorico per rilevare due caratteri opposti, fusi dai Gentili in uno stesso idolo. Sono indubbiamente due divinità diverse, la coppia tutelare del santuario. Non si può non pensare al tempio preromano dedicato ad un tempo ad Astarte ed a Tanit. Presso il luogo ove fu trovata dal Delattre l'iscrizione che ci dà notizia dell'erezione del nuovo tempio fu pure rinvenuta una statua di dea madre che ha in braccio un'altra dea colla corona turrita, verisimilmente la dea tutelare della città [1]. L'esempio della coppia sicula, Demetra e Persefone, introdotta già prima d'allora in Cartagine, può avere condotto a poco a poco la fantasia popolare ad intravedere tra Astarte e Tanit un rapporto simile a quello che esisteva tra le due dee straniere [2]. Sono frequenti le iscrizioni *Dominabus,* e *domina* (Rabbat) è l'epiteto per eccellenza di Tanit.

Il Flaubert conobbe i due testi ora citati, ma non se ne valse come avrebbe potuto. Disseminò anche lui, tra i boschetti ond' è cinto il santuario, « des édicules de forme différente » – che hanno messo di buon umore il suo solito critico [3]) – ma non dice che vi fossero venerate divinità differenti da Tanit. La terza di esse, quella presso la vigna di smeraldo, contiene una « vecchia Tanit » essa pure [4].

Tanit, nel tempio ideato dal Flaubert, non può restare che sola. Il suo *hieron* la esprime, l'accoglie materialmente, meglio

---

[1]) *Compt. rend. de l'Acad. des Inscript. et Bell. Lettr.* 1903, p. 433.

[2]) La curiosa corrispondenza su cui richiamiamo l'attenzione dei critici verrebbe in appoggio alla congettura già avanzata dal Clermont-Ganneau, in *Rec. Arch. orient.* III, 7, a proposito del tempio di Astarte e Tanit: « L'association des deux grandes déesses phéniciennes.... n'est peut-être pas arbitraire; je me demande si elle ne repose pas sur une étroite parenté mythologique analogue à celle qui existait entre Déméter et Koré ou Rhéa et Déméter ».

[3]) *Sal.* p. 94. Il Pézard, *art. cit.*, p. 629: « que dire de tous ces casinos pour stations balnéaires.... issus de l'imagination de Gustave Flaubert? ».

[4]) *Sal.* p. 237.

di qualsiasi statua e di qualsiasi inno. È la sua definizione. L'autore sviluppa in tal modo un suo concetto di sensualità grave e d'irrealtà eccitante. Ci dà un'allucinazione fredda e precisa, degna di un Baudelaire o di un Francesco Colonna. Boschi di platani e boschetti di terebinto. Lunghi viali solenni di melagrani, di mandorli, di cipressi e di mirti con un cielo di rose fiorite. Fiori di loto. Magiche trasfigurazioni da racconto di fate; siepi di filigrana d'argento, vigne con tralci di vetro e con grappoli di smeraldo. Scoccano barbagli, tra il verde dei giardini, i gradini d'argento, le porte d'avorio, le colonne dipinte, le stele d'oro.

Non ripeterò contro il Flaubert il solito appunto ch'egli abbia dimenticata o ignorata la modestia dei templi punici [1]. La leggendaria opulenza della repubblica è confermata dalle notizie relative al suo culto. Il tetto del tempio di Ἀπόλλων era rivestito d'oro; erano d'oro i tempietti inviati da Cartagine alla madre patria: ἔπεμψαν δὲ καὶ τοὺς ἐκ τῶν ἱερῶν χρυσοῦς ναούς [2]. Non era forse un'invenzione poetica il magnifico sfarzo del tempio di Juno descritto dallo scrupoloso Virgilio:

Hic templum Iunonis ingens Sidonia Dido
Condebat, donis opulentum et numine divæ,
Ærea cui gradibus surgebant limina nexæque
Ære trabes foribus cardo stridebat aënis.

Particolari che non parvero da disprezzare al Flaubert: troviamo anche nel tempio di Tanit gradini di bronzo [3]. E non era neppure da trascurare la ricca eleganza attestata pel tempio di Cœlestis dall'anonimo sopracitato. Una tradizione che il Flaubert accoglieva dava alla statua di Cœlestis un peplo meraviglioso: era un indice, per l'intero santuario, di una suntuosità

---

1) PÉZARD, *loc. cit.; TRÉVIÈRES, art. cit.*, pp. 744 sgg.

2) DIODORI, *Bibl. hist.*, XX, 14. Sui ναοί vedi VENUTI, *Sopra i tempietti degli antichi* in *Saggi dell'Accademia etrusca di Cortona,* II, p. 215 e MIGNOT, *Mém. Acad. des Inscr.*, XXXVIII, pp. 40-41.

3) *Æneid.* I, 444-7; *Sal.* p. 93: « l'escalier d'airain qui descendait du vestibule ».

non comune. Si aggiunga il lusso favoloso degli altri templi antichi a lui noti. Sappiamo già quanto lo abbia colpito lo splendore del santuario di Ierapoli; gli era noto da gran tempo il tempio gaditano di Melqart pieno di rarità prodigiose [1]; il tempio di Salomone, ch' egli stesso riconosce di avere avuto a modello, gli offriva esso pure l' esempio di una magnificenza veramente orientale [2].

Neppure gli farò il rimprovero di avere dato al suo tempio una vastità eccezionale [3]. Non erano tutti minuscoli i templi antichi. Basta pensare alla quantità strabocchevole di preti che conteneva il santuario di Atargatis, all' imponenza delle rovine del tempio di Melqart a Malta, all' ampiezza del santuario eleusino, per limitarmi agli esempi che il Flaubert conobbe e di cui fece tesoro. Nel caso speciale era perentoria la notizia data per il *templum Cœlestis* dall' anonimo del *De promissis et prædictionibus: templum nimis amplum.* Noi potremmo ora aggiungere come una preziosa conferma il numero sterminato delle stele votive scoperte.

Virgilio circonda il tempio di Juno di un *lucus:*

> Lucus in urbe fuit media lætissimus umbra [4].

Sul suo esempio Silio Italico:

> Urbe fuit media sacrum genetricis Elissæ
> Manibus et patria Tyriis formidine cultum
> Quod taxi circum et piceæ squalentibus umbris
> Abdiderant cælique arcebant lumine templum [5].

---

[1] Ne parlava Filostrato, una delle sue fonti per la *Tentation.*

[2] *Corresp.* III, p. 337. Non ha capito la natura di questi rapporti il Pézard quando obbietta al Flaubert, *loc. cit.:* « le temple de Salomon était de style égyptisant ». Certe eleganze fantastiche del tempio di Tanit non possono più sembrare eccessive nello stato attuale degli studi. Il Flaubert scrive, p. 93: « des lignes de perles s'alternaient sur les murs ». Orbene, molte stele - indiscutibile riflesso del tempio - hanno l' ornamento di una fila di perle. Vedi ad es. *Musée Lavigerie,* pp. 13 e 24.

[3] Trévières, *loc. cit.*

[4] *Æneid.* I, 44.

[5] *Pun.* I, 81 sgg.

L'anonimo citato ricorda la fitta vegetazione attraverso cui dovettero farsi strada i cristiani per adibire al nuovo culto il vecchio santuario. Il Flaubert non mancava quindi di basi, almeno dal suo punto di vista, per dare anche lui al tempio di Tanit il complemento di un *lucus*. Non però la confusa boscaglia, gli « spinosa virgulta », di cui parla l'anonimo, ma un bosco ordinatamente simbolico, ove tutto è subordinato all'idea centrale di Tanit. Accoglie di preferenza le piante a lei sacre. Il melograno: sul cui carattere tanitico erano concordi, per tacere d'altri, due delle sue fonti più lette, Filostrato e Pausania. La palma: figurano le palme nella presunta proiezione del tempio cartaginese di Tanit dataci da una moneta a lui nota [1]). Il loto: il fiore di loto, è, difatti, uno degli ornamenti quasi immancabili delle stele a Tanit e a Baal Hammon [2]). La rosa: frequentissima pure sulle stele in onore della coppia suprema [3]), sacra a Venere anche nel mito greco e romano. Il mirto: associato all'idea di Venere da tanta tradizione poetica. Il cipresso: del cui legame col culto di Astarte si mostra particolarmente informato [4]). Interpretando a suo modo un passo di San Girolamo, dà al terebinto un valore specialissimo nella sua pittura. Quegli scrive: « Hæretici.... sacrificant subter quercum et populum et terebinthum, infructuosas arbores, ficum et vineas non habentes, sub quibus sanctus requiescere dicitur » [5]). Per questo, non osando sacrificare l'importante simbolo della vite [6]), la trasformò in un puro artificio ornamentale e, lasciando da parte la quercia ed il pioppo troppo comuni, collocò sotto i terebinti i suoi « hæreticorum sacrificia », cioè, nella sua traduzione tanitica, gli amori colle prostitute sa-

---

1) Gesenius, *Mon. phen.* III, tab. XVI. Vedasi pure *Musée Lavigerie*, p. 23.

2) *Musée Lavigerie*, p. 18 e *passim*.

3) *Musée Lavigerie*, p. 14.

4) Cfr. nota 4 di p. 151.

5) *Comment. in Oseam*, lib. I, c. IV.

6) Si ricordi la bottiglia del frontale di Batna. Bottiglie e pampini sono frequenti sulle stele. Vedi ad es. *Musée Lavigerie*, p. 13. Il Flaubert conosceva la *Miscellanea phoenicia* dello Hamaker, ov'è riprodotta (tav. II) una stela ornata di un grappolo d'uva.

cre. Il rito tanitico fondamentale si compie nei boschetti di terebinto, sotto il benevolo sguardo della « vecchia Tanit », nelle edicole di forma svariata intraviste da Mâtho e da Spendius. Perciò dice di Shahabarim: « ....il suivait d'un œil mélancolique les hommes qui se perdaient au fond des térébinthes » [1]).

Degli animali che popolano il tempio di Atargatis sappiamo già ch' egli ha conservato soltanto quelli che si conciliano colla sua concezione dell'Astarte punica. La colomba sacra è pure raffigurata sul frontone del tempio nella moneta anzidetta, creduta dal Gesenius relativa a Tanit [2]). Quanto ai pesci sacri, oltre alle ispirazioni dello Pseudo-Luciano da noi già notate, oltre alla bella conferma del frontale di Batna, il Flaubert potrebbe ora farsi forte delle numerose stele indubitabilmente tanitiche che portano l'ornamento simbolico del pesce [3]). Anche per un altro particolare il Flaubert è stato condotto dall'analogia ad una felice induzione. Avendo notato nel suo viaggio in Egitto che i cinocefali vi erano sacri alla luna – si distinguevano ancora sulle mura dei templi isiaci –, sapendo d'altra parte che i culti egiziani erano penetrati in Libia e nelle oasi [4]), dà anche lui alla

---

[1]) Alludeva a questi tempietti sotto i terebinti quando affermava di essersi giovato per la ricostruzione del tempio tanitico di una frase di San Girolamo citata dal Selden (*Corresp.* III, p. 337). Si tratta di una semplice citazione biblica (II *Reg.* 23, 7) fatta da San Girolamo e relativa a Iosia: « Diruit quoque domus scortatorum quæ erant iuxta domum domini, ubi et mulieres texebant cortinas pro luco ». Cfr. SELDEN, p. 237 (ed. 1662) e MOVERS, *op. cit.*, I, p. 678. Colloca nel *lucus* le edicole destinate agli amori sacri. Siccome più tardi (p. 405) mescola in un unico branco le prostitute sacre ed i *kedeschim*, è naturale che destini agli uni e alle altre le edicole di cui parliamo, accogliendo nella sua interezza il passo biblico. Il *Journal* dei Goncourt I, 260 attribuisce al Flaubert « un repas de mercenaires et *un lupanar de jeunes garçons* ». Il BLOSSOM, *op. cit.*, p. 67, n. 1, osserva a proposito di quest' ultimo: « Celui-ci fut supprimé plus tard, s'il exista jamais ». Le cose da noi osservate confermano la notizia dei Goncourt.

[2]) Si aggiunga la tradizione letteraria: TIBULLUS, I, 7; ÆLIANUS, *Nat. anim.* IV, 2, ecc.

[3]) Vedi ad es. *Musée Lavigerie*, p. 22. Il Flaubert conosceva però già un eccellente esemplare: cfr. FALBE, *op. cit.*, p. 107.

[4]) *Corresp.* III, p. 355.

sua Tanit un « entourage » scimmiesco. Un cinocefalo insegue urlando Mâtho quando porta via dai penetrali del tempio il velo della dea; il popolo vorrebbe che il ladro dello *zaïmph* fosse punito dai « cinocefali di Tanit »: si attaccherebbe ad un albero il prigioniero ed una scimmia lo ammazzerebbe picchiandolo con una pietra sulla testa. Orbene, non solo gli scavi eseguiti a Cartagine in questi ultimi vent' anni hanno mostrato vittoriosamente l' influsso egiziano sul culto punico [1]), ma il padre Delattre ha trovato nella necropoli di Douimès uno scarabeo che porta sulla parte piatta due scimmie arrampicate sopra una palma. Che quello scarabeo sia di carattere tanitico mi sembra abbastanza provato dal fatto che sopra un frammento di stela a Tanit troviamo pure una scimmia che si arrampica su d' un palmizio [2]).

Nei boschi di Tanit errano pure dei cervi. Il Flaubert conosceva già la celebre tariffa di Marsiglia, ma non ci dice nulla di esplicito sugli animali sacrificati alla dea. La vivezza con cui contrappone ai preti di Moloch ben pasciuti la macilenza mistica di Shahabarim mi fa sospettare ch' egli abbia creduto, col Münter, che la dea di Cartagine non fosse onorata con vittime, ma soltanto con libazioni, con canti, con suffumigi [3]).

Non ebbe invece nessun freno critico la sua fantasia quanto all' architettura del tempio. L'esattezza di cui s' è vantato è un' ingenua millanteria. « Quant au temple de Tanit - risponde al Sainte-Beuve - je suis sûr de l'avoir reconstruit tel qu'il était, avec le traité de la déesse de Syrie, avec les médailles du duc de Luynes, avec ce qu'on sait du temple de Jérusalem, avec un passage de Saint Jérôme cité par Selden (De diis Syriis), avec le plan du temple de Gozzo qui est bien carthaginois et, mieux que tout cela, avec les ruines du temple de Thugga que j'ai vu moi-même, de mes yeux, et dont aucun voyageur ni antiquaire,

---

[1]) Vassel, *art. cit.*, XX, pp. 35-6.

[2]) *Musée Lavigerie*, p. 12.

[3]) Tacito, *Hist.* II, 3, dice della Venere di Pafo: « Sanguinem aræ obfundere vetitum; precibus et igne puro altaria adolentur ».

que je sache, n'a parlé » [1]). Questa illusione è appena appena spiegabile se diamo alla parola tempio tutto il senso di cui è capace; è assolutamente gratuita se la prendiamo nella sua accezione architettonica. Il santuario di Ierapoli, come, del resto, i templi punici stessi di cui il Flaubert dice di avere studiate le rovine, era in realtà molto più semplice. L'architettura vaticanesca da lui ideata sgorga dalle necessità intime del suo soggetto: immagina tante stanze diverse quanti sono gli aspetti della multiforme Cibele. In una prima *cella,* specie di tempio profano nettamente separato dal tempio vero [2]), la dea dalle molte mammelle, la Tanit πάνδημος a cui può accedere ognuno senza iniziazioni speciali. Poi, nel più intimo recinto, le forme tanitiche superiori: la dea dal berretto cabirico, cioè la Luna; la dea dall'uovo mistico, cioè la Causa prima delle cose; la Rabbet suprema sul carro d'avorio, cioè l'anima tumultuaria del creato; lo *zaïmph,* cioè l'anima e la « tutela » di Cartagine. Ognuna di queste figurazioni ha la sua « camera » a parte, persino il manto sacro che pur dovrebbe logicamente coprire la grande statua della dea. Il Flaubert lo ha isolato dal resto perchè simbolo ai suoi occhi di una Tanit speciale: la protettrice della città.



La prima forma che appare a Mâtho e a Spendius fa esclamare al Pézard: « À quel pays, à quelle religion attribuer cette statue de femme grasse et barbue couverte de mamelles, sorte de Sainte-Barbe carthaginoise? » [3]). Vedemmo già ch'essa è mo-

---

[1]) *Corresp.* III, pp. 336-7. Si vedano intorno a questa frase le buone osservazioni dello HAMILTON, *op. cit.*, pp. 9 sgg.

[2]) È oltremodo infelice l'espressione adoperata dal Flaubert, p. 94, per distinguere i due templi: « On n'allait point au delà; les prêtres seuls pouvaient l'ouvrir; car un temple n'était pas un lieu de réunion pour la multitude, mais la demeure particulière de la divinité ». La divinità abitava nell'intero ἱερόν. Il recinto riservato ai più ἀγχίθεοι poteva, come nel santuario di Ierapoli, essere interamente abbracciato dallo sguardo dei fedeli ammassati nel resto del tempio.

[3]) *Art. cit.* p. 630.

dellata sulla Diana d'Efeso, già da lui incontrata molti anni prima di accingersi a *Salammbô,* nelle sue letture e nei suoi viaggi. Nella *Tentation* ne aveva rilevata unicamente la ridicola mostruosità: « Noire et frottée de myrrhe, voilà la grande Diane qui s'avance.... avec ses trois rangées de mamelles pointues qui ballottent à grand bruit les unes sur les autres, pendantes comme des grappes de raisins mûrs » [1]. Qui ne fa un arguto simbolo dell'animalità soddisfatta: è la *bona dea* quale la intuisce la massa, nutrice del mondo, dispensatrice di facili e grassi piaceri. « Au milieu de l'appartement circulaire le corps d'une femme sortait d'une gaine couverte de mamelles. Grasse, barbue et les paupières baissées, elle avait l'air de sourire en croisant ses mains sur les bords de son gros ventre ». Fra Tanit e la Diana efesia il Flaubert trovava già un ravvicinamento nel Gesenius [2]. Meditò forse pure sulla *dea nuda* del frontale di Batna. Sia ch'egli si sia proposto, colla sua sfilata di figurazioni tanitiche, di farci assistere a concezioni religiose via via più astratte ed elevate, sia ch'egli abbia voluto segnare le tappe iconografiche del mito, questo suo inizio non è da sprezzare. Non è provato che l'Astarte fenicia, indiscutibilmente affine alla Tanit cartaginese, non sia l'Ishtar di Babilonia emigrata nella Fenicia e nel paese di Canaan. È perciò lecito concepire, alle origini della Venere flaubertiana, una qualche forma di dea nuda [3].

La seconda statua di Tanit non manca neppur essa di qualche giustificazione storica. « C'était une lampe qui brûlait dans une coquille sur le piédestal d'une statue coiffée du bonnet des Cabires. Des disques en diamant parsemaient sa longue robe bleue et des chaînes qui s'enfonçaient sous les dalles, l'attachaient au sol par les talons ». È questo uno dei passi che non dicono nulla al lettore comune e che parevano invece pieni di facile significato

---

1) Pag. 473.

2) Vedi pure BERGER, *La trin. carth.*, 1880, p. 23.

3) Si consulterà con profitto al riguardo il comodo studio d'iconografia comparata di G. CONTENAU, *La déesse nue babylonienne.* Paris, 1914.

al Flaubert. Ma il lettore comune, che non ha come lui riflettuto sulle tavole illustrative del Creuzer, non è costretto a sapere che il dio Sidiq padre dei Cabiri è raffigurato sulle monete di Malaga con un berretto di forma conica [1]). E non è neppure costretto a sapere quello che è essenziale per comprendere il passo e cioè che anche Astarte è un Cabiro, il Cabiro femmina, Axiochersa [2]); che la veste azzurra seminata di dischi di diamante è il cielo notturno seminato di stelle; ch'essa completa cogli altri fratelli Cabiri il sistema siderale; ch'è, in altre parole, la Luna. Le catene che la legano al suolo si accordano perfettamente colla mentalità religiosa orientale. Al modo stesso che si teneva abitualmente incatenata la statua di Melqart in Tiro, forse per simboleggiare l'ostacolo che oppongono le nubi ai raggi solari [3]), poteva dai Fenici di Cartagine essere tenuta in catene la luna, come per arrestare in Cartagine la dea errabonda. Si credeva che gli dei potessero tradire o soccombere; si cercava con invocazioni rituali di sedurre le divinità del nemico; si conducevano incatenate in trionfo. Curzio Rufo racconta che a Tiro, quando la città fu cinta d'assedio da Alessandro, fu legata con catene d'oro all'altare di Melqart, perchè non passasse al nemico, una statua di Apollo divenuta preda dei Cartaginesi nel sacco di Gela e da questi mandata in dono alla madre patria [4]). Di questa situazione si è giovato anche più direttamente il Flaubert quando fece dal popolo di Cartagine coprire di catene tutti i simulacri degli dei, nell'ora più critica della repubblica, per trattenerne il genio nella città [5]).

Anche per la sua terza figurazione tanitica, il Flaubert ha preso le mosse dalla storia del mito. « L'appartement où ils en-

---

[1]) Creuzer-Guigniault, II, I, p. 242 e tav. LIV, 198-9.

[2]) Cfr. tra gli altri Mignot, *Mém. Acad. des Inscr.*, XXXVI, 1774, p. 82 e Falbe, *op. cit.*, p. 87.

[3]) Münter, *op. cit.*, p. 42. Cfr. pure Pausan. VIII, 60.

[4]) IV, 14. L'usanza caratteristica è pure ricordata dal Michelet, *Hist. rom.*, I, 245, n. 2 e dal Mignot, XXXIV, p. 292.

[5]) *Sal.* p. 315.

trèrent n'avait rien qu'une peinture noire représentant une autre femme. Ses jambes montaient jusqu'au haut de la muraille. Son corps occupait le plafond tout entier. De son nombril pendait à un fil un œuf énorme, et elle retombait sur l'autre mur, la tête en bas, jusqu'au niveau des dalles, où atteignaient ses doigts pointus ». Ardita ripresa di uno spunto fornitogli da Pausania [1]) per dare uno sfondo degno all'uovo mistico di cui favoleggiano, in base ad una fonte a noi ignota, Nigidius Figulus e Hyginus. « In Euphratem flumen – racconta Hyginus – de cœlo ovum mira magnitudine cecidisse dicitur; quod pisces ad ripam evolverunt, super quod columbæ consederunt et excalefactum exclusisse Venerem quæ Dea Syria est adpellata » [2]). Era facile intuire nell'uovo d'Hyginus da cui nasce Atargatis un riflesso dell'uovo mitico di cui parla Beroso e che Filone di Biblo accoglie nella sua confusa cosmogonia: dell'uovo-caos che dividendosi dà origine al mondo. Alla sua doppia importanza nella storia leggendaria dell'Astarte orientale e nelle origini cosmiche corrisponde l'alto posto che il Flaubert gli riconosce in *Salammbô*. Ricollega col racconto d'Hyginus l'attualità del suo romanzo e dice dei pesci sacri di Salammbô: « C'étaient les poissons de la famille Barca. Tous descendaient de ces lottes primordiales qui avaient fait éclore l'œuf mystique où se cachait la déesse ». E nella scena finale, sintesi dei motivi svolti nell'opera, entro il cerchio di Eshmun, simbolo dell'insieme degli astri, sopra una colonna di bronzo, pone l'uovo, cui il sole strappa da ogni parte riflessi.

Della grande statua di Tanit conosciamo già gli stretti rapporti colla statua di Atargatis. La descrizione oscurissima non suscita dinanzi ai nostri occhi nessuna figura precisa. La dea risplende sopra un « carro d'avorio », ricordo e traduzione esattissima del *lectica deæ* di Sant'Agostino; probabilmente sdraiata, poichè ad un certo momento Spendius e Mâtho temono ch'essa « si levi colle braccia aperte grande come la sala » e poichè in-

---

[1]) III, 16.
[2]) *Fabulæ*, 197.

vece che di « *carro* », nella scena nettamente tanitica in cui Salammbô la invoca secondo i riti, si parla di un *lettino* d'avorio. Squame, piume, fiori ed uccelli le montano fino al ventre. Così doveva sembrare ai due ladri dello *zaïmph* nella loro febbrile avventura; così ai fedeli esaltati quando s'iniziavano ai segreti del più sacro recinto. Spiega in seguito l'ingenua illusione col presentarci Salammbô camuffata anche lei come la dea, con dei sandali di piuma. I grandi cembali d'argento ch'egli dà per orecchini a Tanit – accorta allusione incidentale al carattere festoso ed orgiastico del suo culto – non sono un'ingiustizia verso l'arte cartaginese. Gli scavi più recenti hanno dimostrato la sopravvivenza nel panteon punico di forme divine ancora più primitive. Non è dimenticata, nemmeno sotto il dominio romano, la dea dalla testa leonina, avvolta in ali di avoltoio. È, secondo me, la più punica delle Tanit [1]).

Non piacque, come stiamo vedendo, al Flaubert l'opinione di alcuni critici: che Tanit prima del periodo romano sia stata adorata soltanto sotto forma simbolica. Il celebre peplo di Tanit, a cui egli credeva, presupponeva ormai una fase antropomorfica. Poteva essere esagerata, ma era pur sempre da tenersi in buon conto l'asserzione preziosa di Erodiano: che la statua di Cœlestis a Cartagine, nel periodo romano, era la stessa che già vi esisteva ai tempi di Didone [2]).

Secondo il Münter e il Creuzer, la più antica espressione dell'Astarte punica sarebbe stata la pietra conica: « Un rapproche-

---

[1]) Pézard, *art. cit.*, p. 630: « Bien que l'image de Tanit ne nous soit connue jusqu'ici que par ses symboles, Flaubert nous en fabrique une statue inénarrable pour peuplades sauvages, couverte d'écailles, de plumes, de fleurs et d'oiseaux ». Orbene la dea in cui a me sembra di poter ravvisare la genuina Tanit africana, oltre ad avere la testa leonina e l'espressione feroce, ricorda per il vestito la descrizione del Flaubert. Così la descrive il Merlin, *art. cit.*, p. 7: « les flancs et les jambes sont enveloppés et enserrés dans un étroit fourreau qui est rehaussé de broderies *simulant le plumage d'un oiseau* et presque complètement masqué par deux grandes ailes de vautour découpées dans deux bandes d'étoffe qui se croisent ».

[2]) V, 6.

ment fort naturel porte à croire que l'antique idole de la reine des cieux dût être une pierre conique semblable à celle de la Vénus-Uranie de Paphos, identique en effet avec la divinité carthaginoise et comme elle originaire de la Phénicie» [1]). Era nota al Flaubert la copiosa letteratura relativa alla pietra nera della Magna Mater, alla pietra celeste trovata da Astarte percorrendo la terra [2]). Conosceva pure il più diffuso simbolo tanitico, il simbolo religioso per eccellenza dell'Africa preromana, quello che si è convenuto per molto tempo di chiamare antonomasticamente *Tanit:* il cono sacro sormontato da una testa e due braccia. Un passo di Porfirio, riprodotto da Eusebio, gli spiegava che cosa significassero i simboli del *cono* e del *cilindro*. Il Flaubert fuse insieme, un po' arbitrariamente, queste diverse indicazioni: « Il y avait au milieu une grosse pierre noire à demi sphérique, comme un tambourin; des flammes brûlaient dessus; un cône d'ébène se dressait par derrière portant une tête et deux bras » [3]). Ha conservato, mi sembra, nel fondere insieme i vari dati indipendenti, l'idea porfiriana dei due principî: il maschile e il femminile. Riallaccia il simbolo maschile all'idea solare, l'intera coppia all'idea di fuoco, coprendo la pietra nera di fiamme. Il Creuzer gli assicurava che sugli altari della Tanit cartaginese non si lasciava mai estinguere il fuoco [4]).

---

[1]) MÜNTER, p. 67; CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, 234.

[2]) CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, p. 25; FALCONNET, *Dissertation sur la pierre de la mère des dieux,* in *Mém. de l'Acad. des Inscr.,* XXIII, 1750, pp. 213 sgg.; LENORMANT, in *Annales de l'inst. arch.,* t. I, 1836, pp. 215 sgg.

[3]) Il PÉZARD, *art. cit.,* p. 630: « S'il nomme *sans le savoir* le symbole de Tanit et de Baal-Hammon - juxta-position du disque solaire principe mâle et du triangle principe femelle - c'est pour le définir un cône portant une tête et deux bras ». Il Flaubert sapeva benissimo il valore del suo simbolo; e la sua è la definizione adottata anche dopo di lui dai migliori archeologi. Vedi ad es. BABELON, *Carthage,* pp. 207 e 282; BERGER, *Musée Lavigerie,* p. 12: « Je donne le nom de Tanit à cette figure symbolique formée du cône sacré *surmonté d'une tête et de deux bras* ».

[4]) II, III, 1035. Il testo su cui è basata tale asserzione è lontano dall'essere sufficiente. Il Flaubert trovava però nello HAMAKER, *op. cit.,* p. 51: « conus flammæ et caloris symbolum ».

Per i critici testè citati il simbolo ha preceduto l'espressione umana. Il Trévières aggiunge, criticando il Flaubert, ch'esso sparì sicuramente dai templi una volta che la dea venne intuita sotto forma di donna [1]). Il Flaubert non solo non cacciò dal santuario di Tanit i simboli più antichi - le ricerche archeologiche gli danno in questo ragione - ma intuì quale nuovo valore e quale magnifica astrattezza nel panteon che così veniva originando l'evoluzione plastica del mito, essi potessero acquistare per gli spiriti più alti. Li pose quindi tra le cose più sante e più segrete [2]).



Tutti gli storici di Tanit, dal Gesenius all'Audollent, si fermano a discorrere del magnifico peplo di cui sarebbe stata adorna la dea di Cartagine.

L'unica testimonianza diretta riguarda la statua di Cœlestis. Trebellius Pollio, nella sua storia dei *Trenta tiranni,* racconta come l'imperatore Celso si sia vestito di quel peplo invece che del paludamento imperiale: « Afri quoque auctore Vibio Passieno, pro consule Africae, et Fabio Pomponiano, duce limitis Libyci, Celsum imperatorem appellaverunt *peplo deæ Cœlestis ornatum* ». È questo il nocciolo di uno degli episodi più importanti del libro. Mâtho si avvolge lui pure nel manto della dea ed il peplo splen-

---

[1]) P. 746.

[2]) Si legge in Ammiano (XXII, 13) del filosofo Asclepiade: « deæ Cœlestis imagunculam secum ubique tulisse.... adeo ut inde cognosceretur ». Il Flaubert immagina pertanto che tale fosse pure il vezzo di Salammbô (p. 164): « Elle portait autour du cou de petites plaques d'or quadrangulaires représentant une femme entre deux lions cabrés ». È, quasi certamente, l'immagine di Tanit, nella forma in cui è più comunemente rappresentata Atargatis. Il Flaubert accoglie pure in *Salammbô* un'altra figura di Tanit, quella delle monete puniche colla testa di Demetra da una parte ed il cavallo e la palma dall'altra (p. 174); credono pure che la testa di Demetra delle monete rappresenti Astarte-Tanit il MÜNTER, p. 68, il MOVERS, p. 378, il CREUZER-GUIGNIAULT, II, III, p. 1032, il DAVIS, *Carthage and her remains,* pp. 213, 263, tutti anteriori al Flaubert. Non sappiamo quali immagini della dea fossero quelle di cui parla a pag. 84 e 92.

dente che ha dato a Celso per qualche giorno l'impero dà a Mâtho il comando supremo delle truppe ribelli [1]).

Sappiamo d'altra parte che i Cartaginesi comperarono per 120 talenti da Dionigi il Vecchio un magnifico peplo, composto per Alcistene di Sibari e da questo donato al tempio di Juno Lacinia [2]).

È una semplice congettura il credere che il peplo di Alcistene sia stato destinato dai compratori al tempio di Tanit ed è piuttosto ingenuo il pensare che il peplo dell'imperatore Celso fosse ancora il medesimo.

Lo crede il Flaubert. Fa sua la descrizione a noi giunta del famoso peplo di Alcistene. Questo era « a fondo di porpora, quadrato, coi lati di quindici cubiti; era intessuto da cima a fondo di figure. La parte superiore rappresentava gli animali sacri dei Susiani; la parte inferiore quelli dei Persiani; aveva nel mezzo le figure di Giove, Giunone, Temi, Minerva, Apollo e Venere; alle due estremità Alcistene e Sibari riprodotti due volte ». Il Flaubert a sua volta: « Des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis: Eschmoûn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, *les bêtes sacrées des Babyloniens,* puis d'autres qu'ils ne connaissaient pas ». Alle divinità greco-italiche sostituì divinità puniche, quelle in particolare che erano più vicine a Tanit [3]).

Secondo il Dureau De La Malle [4]), il bellissimo peplo di Alcistene passò dalle spalle della Juno Lacinia a quelle della Juno cartaginese; fu trasportato a Roma cogli altri ornamenti del tempio quando Scipione Emiliano incendiò e distrusse Cartagine; vi fu molto probabilmente riportato da Caio Gracco quando questi stabilì al posto della città punica distrutta la sua colonia Junonia; portato a Roma sotto Eliogabalo insieme colla statua di

---

1) *De Celso,* in *Hist. augustae Script.,* XXIV, c. 29, 1; *Sal.* pp. 108, 110, 113.
2) ATHENAEUS, XII, 541; PSEUDO-ARISTOTELE, *De mirab. auscult.,* XCIX.
3) PSEUDO-ARIST. *loc. cit.; Sal.* p. 99.
4) *Op. cit.,* pp. 163 sgg.

Cœlestis sarebbe ritornato con questa a Cartagine; ornò l'usurpatore Celso; durò quanto il tempio pagano. Fantasie erudite infondate ed inutili. Non è necessario costruire su fragilissimi indizi questa storia avventurosa delle trasmigrazioni di un peplo attraverso sette secoli. Cartagine dovette abbondare in pepli preziosi: un certo Polemone, a detta di Ateneo, potè comporre uno scritto Περὶ τῶν ἐν Καρχηδόνι πέπλων.

Il Flaubert accetta senza discussione quanto trova nel Dureau De La Malle. La storia miracolosa del peplo di Tanit è per lui la verità stessa: « ....je trouve dans Athénée, XII, 50, la description très minutieuse de ce manteau.... Il fut acheté a Denys l'Ancien 120 talents, porté à Rome par Scipion Émilien, reporté à Carthage par Caius Gracchus, revint à Rome sous Héliogabale, puis fut rendu à Carthage.... » [1]. Colpito, come già vedemmo, dal potere mistico ch'esso aveva sopra le masse sì da far salutare imperatore chi avesse l'ardimento di ornarsene, romanzescamente impressionato dalla fedeltà quasi simbolica con cui accompagnò per tanti secoli le vicende della repubblica, il Flaubert si ricordò dello splendido manto quando le necessità del racconto lo portarono a simboleggiare in un qualche palladio la fortuna della patria [2]. La fraternità di Tanit con Iside contribuì a trasfigurare ai suoi occhi il *thorax augustae* [3]: divenne la più

---

[1]) *Corresp.* III, p. 353. Le due edizioni dell'epistolario flaubertiano danno entrambe: « puis fut *vendu* à Carthage ». Il confronto colla fonte permette di correggere *vendu* in *rendu*.

[2]) La trovata del Flaubert si è fatto strada. Il MOORE, *op. cit.*, pp. 110-1, dice con tutta serietà del peplo famoso: « On account of its price, rarity and beauty, the Carthaginians attached to this veil a superstitious influence. For a long time the peplos of Tanith was regarded as the sovereign palladium of the city ». Anche il DE NUNZIO, *art. cit.*, p. 185: « il celebre peplo che si conservava nel santuario punico quale sacro palladio ». Il primo responsabile credo sia stato il BABELON, *Carthage*, p. 69: « On conservait dans son temple son fameux voile ou péplos que les Carthaginois *considéraient comme le palladium de leur ville* ».

[3]) Sappiamo dal *C. I. L.* VIII, 993, che tra gli ornamenti di una *aedes* in onore di Cœlestis, oltre ai marmi, ai musei, alla statua di Pudicitia Augusta, c'era anche un *thorax Cœlestis augustae*. Un'altra epigrafe (*C. I. L.*, Sup. 12501)

alta forma del mistero tanitico. Alla dea che cela nelle pieghe del suo manto il grande segreto, fa che possano convenire le parole del tempio di Sais: il mio velo sinora non fu sollevato da alcun mortale.



Quanto alle persone del culto, il Flaubert si è basato, colla stessa libertà fantastica, sopra autorità ugualmente arbitrarie. È partito da una recisa asserzione del Maury: « Les hiérodoules ou prêtres qui se consacraient également à son culte se rasaient la tête, se châtraient, imitaient les femmes dans leurs vêtements et leurs démarches, usages qui rappellent d'une manière frappante ceux des prêtres de Cybèle et de Mylitta et fournit de nouvelles analogies entre ces divinités et notre Tanit » [1]. Ma qui il Maury non è che un traduttore – un tantino infedele – del Münter; e questi, di solito così coscenziosamente documentato, non ha in questo caso speciale nessun solido fondamento: « Auch sind wohl wie beim Dienste der Götter-Mutter, Verschnittene gebraucht worden. Die Priester gingen mit geschorenem Haupte, weiblich gekleidet und ahmten die Geberden und Sprache der Weiber nach » [2].

Anzichè fornirci una prova della intima parentela tra il culto di Tanit e quelli delle varie Veneri asiatiche, il clero tanitico immaginato dal Münter e dal Maury è già una conseguenza della loro visione unitaria, una semplice induzione analogica. L'uso dell'evirazione sacra è comune. I megabizi della Diana d'Efeso sono dei preti eunuchi. A Uruk in Babilonia il culto di Ishtar-Nana è in mano di eunuchi volontari. Ministri eunuchi

---

menziona pure tra gli strumenti del culto un *thorax*. Si tratta molto probabilmente di un peplo. Questa menzione particolare lascia pensare ch'esso fosse abbastanza distinto dalla statua della dea; e si è forse riso a torto del manto di Tanit che ha in *Salammbô* la sua camera separata (Trévières, *art. cit.*, p. 746).

[1]) *Op. cit.*, II, III, p. 1031.

[2]) *Op. cit.*, p. 84.

avevano i culti di Astarte e Tammuz-Adonis nei santuari fenici di Biblo e di Cipro [1]). Firmico Materno scrive a proposito della Venere sira: « Cui aliter servire sacerdotum suorum chorus non potest, nisi effoeminent vultum, cutem poliant, et virilem sexum ornatu muliebri dedecorent.... quod hoc monstrum est, quodne prodigium? negant se esse viros et non sunt » [2]). Ma, per quanto a noi consta, i così detti Galli costituivano nella gerarchia ecclesiastica un ordine secondario: lo Pseudo-Luciano li distingue nettamente dai sacrificatori. Più che alla casta sacerdotale, i suoi Galli appartengono alla folla devota d'ambo i sessi che formicola in ogni tempo all'ombra di ogni chiesa; la loro evirazione è già un gesto di pazzia religiosa, un sacrificio spontaneo alla dea per meritare l'onore di essere chiamato suo servo.

Il Flaubert ha fatti eunuchi tutti i preti di Tanit. Così voleva, come vedemmo, l'opposizione fondamentale tra Tanit e Moloch. Così occorreva perchè formassero una specie di sfondo umano alle figure di Salammbô e di Shahabarim e fossero come un irradiamento della loro persona. Sono, come l'eroina del romanzo, l'estremo opposto di Moloch: per l'emotività mistica, la cultura, la debolezza, il pallore. Non eunuchi volontari – sarebbe già un'idea di violenza, di energia che stonerebbe coll'insieme – ma vittime dall'infanzia della Rabbet [3]), rosi eternamente dal desiderio vano, donne vere e non uomini. Quanto diversi dai metragirti vaganti di Apuleio, dagli ossessi cartaginesi che « lacerano il corpo e spandono il sangue »! [4]). Hanno in *Salammbô* una melanconia

---

[1]) Vedi H. Graillot, *Le culte de Cybèle, mère des dieux, à Rome et dans l'empire romain*, Paris, 1912, pp. 287-319.

[2]) *De err. prof. relig.* c. 4.

[3]) Perciò per la castrazione, invece dell'*acutus silex* o della *testa samia* o della spada di cui parla lo Pseudo-Luciano, adotta l'acqua bollente. « N'était-ce pas pour elle qu'autrefois le grand pontife s'avançant dans le tumulte des cymbales, lui avait pris sous une patère d'eau bouillante sa virilité future? » (p. 237). Ridicola mescolanza del *De dea syria* con una nota del Cahen, III, pp. 101-2 (vedi Coleman, *art. cit.*, p. 48). Il tumulto, le « furiosae tibiae » sono necessarie solo nel caso della mutilazione volontaria, per provocare il « furor », il « membra secandi impetus ». A che servono quando si tratta di un neonato?

[4]) Münter, p. 84.

eterea. Di tanto in tanto strappano alle loro lire degli accordi quasi soffocati: « Leurs mains ridées pendant sur les cordes des lyres frémissaient et de temps à autre en tiraient un accord lugubre ». Non turba quest'impressione generale la patina di caricatura con cui ne appesantisce il disegno. Poichè scherza anche lui, come Apuleio e come Giovenale, sulla loro voce femminea [1]; carica di anelli le loro mani, mette delle frange rosse ai loro vestiti di lino, attacca dei campanelli all'abito del gran prete [2].

Il Pézard, colla sua consueta incompetenza: « Qu'entendait l'auteur de *Salammbô* par les prêtres eunuques de Tanit? Voulait-il dire que la déesse, à l'instar d'une simple dame de harem claquemurée par les soins d'un mari jaloux, était protégée ainsi contre la lubricité de ses prêtres? Flaubert a peut-être confondu avec les *qedêschim,* dont il parle cependant par ailleurs, prostitués mâles qui voisinaient dans les temples avec les courtisanes sacrées; mais les qedêschim n'avaient rien à voir avec des prêtres ou des eunuques » [3].

L'autore di *Salammbô* avrebbe potuto benissimo confondere coi sacerdoti veri e proprî i *kedeschim,* il cui nome stesso, indice del loro carattere sacro, mostra ch'erano pure una parte

---

[1]) APULEIO, VIII, 26: « chorus puellarum »; JUVEN. II, 111: « fracta voce »; VI, 515: « rauca cohors »; *Sal.* p. 13: « chantaient tous d'*une voix aiguë* ». Descrivendo il cominciamento rituale della seduta nel tempio di Moloch (p. 150) il Flaubert dice: « Alors *une voix aiguë* s'éleva, une autre y répondit... ». È un' allusione al gran prete di Tanit? Il gran prete della suprema divinità di Cartagine avrebbe la precedenza sui colleghi nel tempio stesso di Moloch e darebbe inizio al rito.

[2]) Anche in questo però ha una fonte: la *Bibbia* (ed. Cahen, II, p. 135). Vedi COLEMAN, *art. cit.*, p. 44.

[3]) *Art. cit.*, pp. 632-3. Noterò una volta per tutte che ai rilievi del Pézard mi arresto soltanto perchè il suo articolo, uscito in una rivista molto diffusa e registrato in repertori serissimi, è un ottimo indice dell' opinione corrente. In sè l' articolo del Pézard non è altro che la rifrittura quasi testuale di un articolo di E. LEDRAIN nell' *Éclair* del 24 maggio 1892. Basterà un saggio. Il Ledrain scrive anche lui: « qu'est-ce que les prêtres eunuques de Tanit? Comme si la déesse avait besoin, de même qu'une dame de sérail, d'être gardée contre l'entreprise de ses prêtres! » Per mostrare fin dove giunga il plagio dovrei trascrivere l' articolo intero.

del mondo religioso d'allora. Mescola volentieri i Galli coi cinedi la letteratura antica, specialmente la poesia alessandrina; mescolano Galli e cinedi, sacerdoti veri e proprî e Galli, le sue fonti abituali. Il Selden, ad esempio, dice dei sacerdoti della dea sira: « muliebra pati sacerdotibus hisce etiam inter sacra fuit », ed altrove: « *Kedeschim dicti Astartae sacerdotes* » [1]). Il Flaubert tuttavia ha distinto i *kedeschim* dai preti di Tanit. Li ha fusi colla folla delle cortigiane sacre: « On applaudissait parmi ces femmes les kedeschim aux paupières peintes, symbolisant l'hermaphroditisme de la divinité et parfumés et vêtus comme elle, ils leur ressemblaient malgré leurs seins plats et leurs hanches plus étroites » [2]). I testi epigrafici, muti al riguardo per il tempio di Tanit, sono però venuti a confermare l'esistenza di questi *kedeschim* per il tempio cartaginese di Astarte. Un'iscrizione importantissima, che ci fa sfilare dinanzi tutto il personale del tempio, enumera cogli edificatori, coi « velarii », coi servi, coi sacrificatori, coi barbieri, coi fabbri, col « magister scribarum », anche i « prostituti maschi ed i parassiti » [3]).

Benchè lettore del Braunius [4]), o forse appunto per questo, il Flaubert è molto impreciso circa la figurazione esteriore dei suoi preti. Secondo lo Pseudo-Luciano i preti di Ierapoli portavano il πῖλος, berretto conico di feltro, il copricapo nazionale del luogo. Ma già nella *Tentation* il Flaubert si è abituato a fare del berretto a punta un distintivo sacerdotale generico. Se leggiamo in *Salammbô* « dans l'enfoncement des portiques quelque prêtre apparaissait drapé d'un manteau sombre, nu-pieds et en bonnet pointu » non si tratta di un prete di Tanit, come mostra del resto il colore del manto [5]). Si contenta, per i preti tanitici, di notarne « il berretto alto ». Quando nel tempio di Moloch Amil-

---

[1]) *Op. cit.*, pp. 193 e 69; cfr. pure p. 137.

[2]) *Sal.* p. 405; SANT'AGOSTINO, *De civit. dei*, VII, 26.

[3]) *C. I. S.* I, 86 A e B, pp. 92-100. Vedi in proposito *Revue arch.* gennaio 1881; *Revue des études juives*, 1881, 124-127.

[4]) *Corresp.* III, p. 127.

[5]) *Sal.* p. 69.

care cerca cogli occhi Shahabarim: « Seul le prêtre de Tanit était resté à sa place et Hamilcar n'aperçut de loin que son *haut bonnet* ». Parimente, nel tempio di Tanit, mentre Spendius e Mâtho stanno perpetrando il loro furto sacrilego: « un bruit de pas se rapprocha, une porte s'ouvrit et un homme apparut, un prêtre, avec son *haut bonnet* ». Il gran prete di Ierapoli aveva la tiara d'oro; una tiara con lembi cadenti era pure portata – ci dice qualche fonte [1]) – dai Galli. Onde il quadretto di *Salammbô,* per mostrare la confusione di Shahabarim: « Il roulait entre ses doigts l'extrémité des bandelettes qui tombaient de sa tiare sur ses épaules ».

Sul culto voluttuoso della Tanit punica il Flaubert aveva le affermazioni esplicite del Creuzer e del Maury [2]). « Son culte – dice il primo – n'était pas moins voluptueux que celui de Mylitta à Babylone, d'Anaïtis en Arménie, de Vénus-Uranie en Chypre et ailleurs » [3]). « A ce même temple – aggiunge il secondo – étaient attachées des prêtresses comme à celui du mont Eryx » [4]). Anche in questo caso il Creuzer ed il Maury non fanno che sunteggiare dommaticamente le congetture del Münter.

Per la Cartagine romana possediamo qualche debole indizio: Sant'Agostino c'informa della « *Vesta meretricum* cui etiam Phoenices donum dabant de prostitutione filiarum, antequam iungerent eas viris » [5]); rammenta le oscenità barbariche con cui si festeggiava la *lavatio* della *deûm mater.* Si aggiungano i celebri esempi dei templi fenici di Afaca e di Biblo. Colle citate parole di Sant'Agostino intorno alla Vesta cartaginese hanno una notevole analogia quelle di Valerio Massimo sopra la Venere di Sicca: « Siccae fanum est Veneris in quod se matronae conferunt atque

---

[1]) JUVEN. VI, 516.

[2]) Le altre fonti erano concordi al riguardo. Già il GESENIUS, p. 169, tocca « de lotionibus deae sacris, *de virginibus in eius honorem prostitutis,* de turpissimis ludis ei exhibitis ». Il Selden torna più volte sull' argomento.

[3]) II, I, p. 234.

[4]) II, III, 1031.

[5]) *De civit. dei,* IV, 10.

inde procedentes ad quaestum dotes corporis iniuria contrahebant, honesta nimirum tam inhonesto vinculo coniugia iuncturae » [1].

Quest'ultimo passo fece molta impressione al Flaubert. La città sacra di Sicca era a pochi giorni di marcia da Cartagine; la Venus di Valerio Massimo e la Tanit cartaginese erano sicuramente la stessa dea. L'autore di *Salammbô* chiama « Venere cartaginese » anche la dea di Sicca Veneria. La sua opinione è condivisa da dotti archeologi. Ma non c'è in questa identificazione nulla di positivo. La dea di Sicca può essere benissimo una divinità locale totalmente distinta da Tanit. Anche ammettendo che si tratti di una fondazione fenicia o punica, creata da un popolo di trafficanti in un importante incrocio carovaniero, non ne consegue perciò che sia necessariamente Tanit. Per la stessa Astarte punica non abbiamo nessun dato decisivo. Le prostituzioni sacre, pur essendo tradizionali o credute tali nel culto della Venere asiatica, si cercano anche invano in quello della dea sira Atargatis.

Comunque, il Flaubert ha accolto nel suo romanzo questo aspetto suggestivo della vita antico-orientale. Ma si è contentato di pochi e frivoli cenni, restando indifferente ai problemi storici che involgeva un simile culto. Dice bensì che Amilcare, lasciando Cartagine, proibì che fosse rivelato a Salammbô, da lui destinata ad illustri nozze, nulla della Tanit popolare. Ma qual'era, esattamente, il diritto di Tanit sulle vergini? Esisteva per tutte l'obbligo di prostituirsi, come a Biblo, obbligo a cui non si poteva sfuggire che con qualche sostituzione rituale? O era invece, come c'informa Valerio Massimo, il pratico e volontario preludio di un « onesto » matrimonio? Qual'era la parte in tutto questo dei mistici Shahabarim? Il Flaubert si preoccupa unicamente di porne in rilievo il carattere sacro. Sono delle baccanti piene di nume. Ripensa, nel descriverle, alle pose ispirate dei « tourneurs » costantinopolitani; alle grida delle Tistadi [2];

---

[1]) II, 6, 15. Riprodotto anche dal SELDEN, p. 221.

[2]) HESYCH, ad v. θυστάδες.

ai μυστικοὶ θρῆνοι che lamentavano, secondo Proclo, la discesa dello spirito divino dalle alte regioni alla terra [1]): « Les prêtresses les suivaient dans des robes transparentes de couleur jaune ou noire, en poussant des cris d'oiseau, en se tordant comme des vipères; ou bien, au son des flûtes, elles tournaient pour imiter la danse des étoiles et leurs vêtements légers envoyaient dans les rues des bouffées de senteurs molles ». Conosciamo già la loro apparizione sulle mura dell'alta Sicca mentre l'esercito barbaro sale il pendìo, piccola scena di una vaporosa musicalità e di una tristezza così pura! Anche quando ce le presenta nella loro materialità bruta, distese nel sonno dinanzi alle loro cellette, oleose d'unguenti e odoranti di droghe, riesce a conciliare, con un accenno discreto, la loro laidezza ed il loro carattere religioso: « elles étaient si couvertes de tatouages, de colliers, d'anneaux, de vermillon et d'antimoine, qu'on les eût prises, sans le mouvement de leur poitrine, pour des idoles ainsi couchées par terre ». Le chiama comunemente « ancelle della dea »; – « famuli deae » erano chiamati dagli antichi i Galli sacri. Sono vere e proprie sacerdotesse.



Tra le sacerdotesse di Tanit spetta un posto particolare a Salammbô. Sappiamo già per quali associazioni fantastiche la patrizia punica Pyrrha sia divenuta l'allieva di Shahabarim e come, per divieto di Amilcare, ella possa servire Tanit soltanto nella sua forma astratta, siderale. Ridotta ai suoi simboli più generali e più alti, Tanit non ha più nulla che la distingua da una Vesta, da una Cerere. Salammbô è, in fondo, una vestale. Ha la purezza che contraddistingueva le sacerdotesse di Cerere, anche di quella africana [2]). Non fa parte del clero regolare, non abita nel tempio. Ma la sua casa è tutto un tempio tanitico; la sua vita

---

[1]) La citazione gli era fornita dal Creuzer, III, ii, 759.

[2]) Trovava sulla castità dei preti e delle sacerdotesse di Cerere varie indicazioni nel Sainte-Croix, I, 220 sgg.

è tutta spesa in pratiche pie, in devozioni esaltate. Può dire a Shahabarim: « Tu m'as dit que personne comme moi ne s'entendait aux choses de la déesse ».

La chiamò Salammbô perchè spiccasse di più la sua qualità sacerdotale: le sacerdotesse di Eleusi - il culto di Demetra gli restò di continuo presente nel suo lavoro ricostruttivo su Tanit - portavano un nome sacro [1]). Salammbô è un nome di dea, un sinonimo, per il Flaubert, di Tanit. Un passo del Selden, che passò tra i suoi appunti, riproduce la definizione di Esichio: « verum et Salambo Babyloniis Venus dicta si Hesychio fides » Σαλαμβὼ ἡ Ἀφροδίτη παρὰ Βαβυλωνίοις [2]). La definizione che ne dà l'*Etymologicum magnum,* qualora si debba riconoscerle un valore storico, fa pensare che sia quello uno degli appellativi dell'Astarte

---

[1]) CREUZER-GUIGNIAULT, III, II, 757: « Ils étaient encore hiéronymes, c'est-à-dire qu'ils avaient des noms sacrés, circonstance qu'une inscription nouvellement découverte étend aux prêtresses d'Eleusis ». Anche i Galli portavano un nome teoforo: vedi GRAILLOT, *op. cit.*, p. 289. Il BLOSSOM, *op. cit.*, p. 59, n. 4, dice che Salammbô è nominata la prima volta come nome di personaggio alla fine del novembre 1857, come titolo dell'opera il 20 maggio 1858. Contraddice a questo la nota stessa del Blossom, a p. 64, ove cita un avviso della *Presse* del 4 febbraio 1858 a grossi caratteri *Salammbo roman carthaginois par M. Gustave Flaubert.* Dando alla figlia di Amilcare il nome di Salammbô, il nome cioè di una dea, il Flaubert non ha forse voluto soltanto accentuarne il carattere sacerdotale, ma identificarla più nettamente colla divinità a cui è votata. Nessun mortale, per quanto mi risulta, aveva in Cartagine nome divino, ma solo nomi teofori, composti con un nome divino. Nessun nome punico di donna è composto con Salammbô. Sono abbastanza frequenti i nomi di Oztanita o Asdanita (sorella di Tanit), di Hotlata od Hotallata, Hotmilkata, Amatmilkata, che hanno forse un valore analogo. Un nome molto probabilmente sacerdotale è quello di Ammatastarte (*C. I. S.*, 321, p. 383; 387, p. 423; 417, p. 440; 452, II, p. 6). Uno dei nomi femminili più frequenti è Mattambaal. L'unico nome femminile in *o* ch' io abbia incontrato nel *Corpus* è Tehavo (320, p. 382).

[2]) SELDEN, *op. cit.*, p. 285 (ed. del 1662). Vedasi pure ABRAMI in *Sal.* p. 445. Ci prova che fu veramente fonte al Flaubert la citata pagina del Selden il fatto ch' essa contiene pure diffusi ragguagli su Cabar: « Saracenorum Cabar sive Cubar a Syria seu Babylonia Venere alia non erat.... Cabar enim ipsa Venus (quae et Luna dea) esse censebatur ». Se ne è difatti ricordato il Flaubert, con opportunità discutibile, quando fece da Matho imprecare Tanit col braccio levato verso il pianeta di Chabar (*loc. cit.*).

giblita in quanto piange Tammuz. Potrebbe servire in tal caso di conferma un passo di Aelius Lampridius a proposito di Eliogabalo: « Salambonem etiam omni planctu et jactatione Syriaci cultus exhibuit, omen sibi faciens imminentis exitii ». Salmasio spiega *Salambonem exhibere* con « Venerem imitari dum Adonidem luget ac plangit » [1]. È facile pure abbia attratta l'attenzione del Flaubert una curiosa frase del Larcher citata dal Sainte-Croix, una delle sue fonti maggiori: « Ils appelèrent Vénus pleurant Adonis Atergatis ou Salambo, *nom mystérieux* qui passa vraisemblablement en Orient, avec plusieurs traditions et cérémonies, dont les Phéniciens de Byblos firent un singulier mélange avec leurs fables et leurs anciens rites » [2].

Era già stata scoperta, quando il Flaubert componeva *Salammbô*, la *Melitensis quinta*, da cui si ricava che il popolo gaulitano adorò una divinità *Sdm-ba'al*. L'iscrizione è così tradotta nel *Corpus*:

> Fecit et instauravit populus Gaulitanus . . . .
> penetrale domus Sadambaalis et . . . .
> penetrale domus Astartae et penetr . . . . [3].

In questa oscura divinità *Sadambaal* fu subito dagli archeologi ravvisata la dea Σαλαμβώ delle fonti classiche. Lo scambio del *d* e dell'*l* pare sia frequente nella parlata locale [4].

Non è certo che il Flaubert sia stato al corrente delle discussioni in proposito. Sapeva però che la dea Salambo fu adorata nella Spagna fenicia prima della conquista romana [5].

La preferenza da lui data a quel nome, oltre che dal mistero che la circonda e dalle suggestive immagini di *mater dolorosa* che

---

1) C. 7.

2) II, 104.

3) *C. I. S.*, 132, pp. 160 sgg.

4) Così affermò subito il BLAU, *Tempelinschrift der Gauliter zu Malta*, in *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XIV, 1860, pp. 649-653. Però ED. MEYER, in *Roscher's Lexikon*, II, 2872: « Über den Gott Sdm Ba'al, der auf Gaulos einen Tempel hat, wissen wir nichts weiter ».

5) Vedi ABRAMI in *Sal.* p. 445, ove però *Masden* va corretto *Masdeu*.

ispira [1]), è probabilmente provenuta dal simbolico valore di *pace* ch'egli intuì nel vocabolo. Lo credette formato dal semitico *salam* e volle garantita dalla grafia la retta pronuncia dell'importante parola [2]). Così spiegato, il nome si adattava a meraviglia al compito dell'eroina. Salammbô deve impersonare l'ideale tanitico. Dev'essere un dolce raggio lunare tra un infuriare di vampate torride.

Salammbô è dunque una sacerdotessa di Tanit e porta il nome della sua dea. Le vicende del racconto non consentono all'autore di conservarla fino all'ultimo nella sua purezza eccezionale. Nonostante il divieto di Amilcare, riceve anche lei pienamente l'iniziazione tanitica. Il suo invio al campo dei barbari è un sacrificio sacro. La scena del serpente ha soprattutto lo scopo di dare un netto rilievo alla religiosità dell'episodio.



Alle cerimonie tanitiche il Flaubert non potè lasciare nel suo romanzo che una breve penombra. Tutta la luce doveva essere serbata per il sacrificio a Moloch e per il martirio di Mâtho.

---

[1]) Le definizioni testè citate fanno ritenere probabile che la dea Salambo sia da identificarsi colla Venus Archaitis, di cui dice MACROBIO, *Saturn.*, I, 21: « Simulacrum huius deae in monte Libano fingitur capite obnupto specie tristi, faciem manu laeva intra amictum sustinens, lacrimae visione conspicientium manare creduntur ». Vedi pure RENAN, *Mission en Phén.*, p. 291. Per questo, probabilmente, l'A. immagina che Salammbô (*Sal.* p. 234) voglia recarsi in pellegrinaggio ad Afaca, nelle montagne della Fenicia.

[2]) L'etimologia è sbagliata. Giustamente il MÜNTER, *Religion der Babylonier*, Kopenhagen, 1827, p. 23, n. 1, esclude che le lingue semitiche possano dare un senso a un tal nome. Non meno infondata è la derivazione dal sanscrito tentata dallo Hitzig e registrata dal MOVERS, I, p. 585. L'opinione che Salambo derivi da Sadambaal, cioè Salambaal, darebbe un senso al vocabolo: verrebbe a significare, press'a poco, come Penê-Baal, *immagine di Baal*. FR. LENORMANT, *Essai de commentaire des fragments cosmogoniques de Bérose*, Paris, 1871, p. 95, propone un'altra acuta etimologia: « Bin a pour épouse Sala.... qui reçoit le nom de *ummu* (mère) et qui sous cette qualification de Salaummu paraît correspondre à la Σαλαμβώ signalée dans les sources classiques comme une divinité féminine de la religion de Babylone ». Si veda inoltre ROSCHER, *Lexikon d. gr. und röm. Myth.*, fasc. 60, col. 282 sgg. ad v. *Salambo*.

In una evocazione più dionisiaca, in un insieme meno paradossale e sinistro, avrebbe potuto spiegarsi giocondamente la plastica meridionalità di qualche festa chiassosa. È così gaia di fiori, di danze, di stranezze la processione isiaca descritta da Apuleio! Svegliano così allegri fantasmi gli accenni di Sant'Agostino alla *lavatio* della vecchia Cibele, ai lazzi e alle canzoni dei devoti, al curioso concorso *utriusque sexus!* La sola descrizione di un sacrificio avrebbe potuto fornire al sinfonista mirabile dei *comizi agricoli* e del banchetto nuziale di Bovary una scena potente: racconta lo Pseudo-Luciano di aver visto all'opera più di trecento sacrificatori ad un tempo.

Gli parve non si potessero passare sotto silenzio i misteri. Lo attrassero l'oscurità che tuttora li avvolge, il contenuto intimo che li innalza sopra ogni forma religiosa antica. La sua descrizione del tempio di Tanit, la concezione complessa ch'egli formulò della dea, molti particolari a primo aspetto oziosi ed oscuri, ricevono luce da questo. Non ci descrisse i misteri direttamente. Ma il viaggio che compiono Spendius e Mâtho attraverso il tempio di Tanit è quello del *mysthes* durante la notte sacra. È una sorta d'iniziazione.

Pare comportassero delle iniziazioni tutte le religioni matristiche. Lo lascia intendere per Atargatis lo Pseudo-Luciano. Vi alludono forse, quanto a Cœlestis, gli storici dello Pseudo-Antonino quando notano il *grande mistero* con cui egli fece celebrare le nozze di Eliogabalo colla dea cartaginese.

I simboli del cono e del cilindro che il Flaubert crede di poter ricondurre ai più comuni simboli tanitici appartenevano secondo Clemente Alessandrino, ai misteri eleusini [1]. Si aggiunga che, secondo il Creuzer, certi riti che si celebravano nel tempio cartaginese di Eshmun ricordavano il culto di Apollo a Tebe ed i misteri di Samotracia [2] ed il Flaubert non solo conosceva il carattere cabirico di Tanit, ma ha distribuito tra i due soli

---

[1]) *Protrept.* c. II, 19.

[2]) *Op. cit.*, II, I, p. 244. L'asserzione è poco fondata.

templi di Tanit e Moloch tutto quello che sapeva sul culto punico, in modo da rendere inutile la rappresentazione degli altri templi minori. Sappiamo già, d'altra parte, che per lui non c'è differenza tra l'Astarte punica e l'Iside apuleiana e che Apuleio discorre, con oscurità suggestiva, nelle sue *Metamorfosi,* della propria iniziazione ai misteri isiaci. Le sue parole sono senza dubbio uno dei documenti più notevoli che siano giunti a noi sull'arduo problema. Se ne può discutere, e molto fu discusso difatti, il significato; non se ne possono negare l'alta importanza e il tono sincero: « Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia vectus elementa remeavi; nocte media vidi solem candido coruscantem lumine; deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo » [1]. Il Flaubert, che ha tratte dall'*Asino d'oro* tante notevoli ispirazioni, ha pure subìto il potere veramente *misterioso* di queste linee.

Si desume abbastanza chiaramente dall'insieme della sua descrizione quale sia stata la sua opinione generale sui misteri. L'indole del racconto gli permetteva di smascherare l'impostura dei sacri riti e di analizzare i vari elementi, le varie cause del fenomeno. Non crede ad un sogno, ad un'estasi, in cui l'iniziato avrebbe avuto delle visioni. Ci rappresenta nella figura di Mâtho il primo segreto dell'illusione, la fede cieca, timorosa, fervida del credente ai cui occhi tutto è già inizialmente rivestito di possanza sovrumana: Mâtho si avanza trepidando, credendo ad ogni momento di morire e si intuisce agevolmente a quali esaltazioni possa esser condotta una devozione così primitiva quando sia abilmente lavorata coi digiuni, coll'isolamento, colle preghiere, colle libazioni sacre, coll'angoscia mistica dei giorni di attesa. Ci fa quindi scoprire a mano a mano, nella loro materialità, alcuni dei mezzi pratici con cui i preti dànno il colpo di grazia alla fantasia sovreccitata del *mysthes:* giuochi di luce e di tenebre, simulacri puerili, frastuoni preparati abilmente,

---

[1] XI, 23. Vedi su questo passo lo studio speciale di K. H. G. De Jong, *De Apuleio isiacorum mysteriorum teste,* Lugduni Batavorum, 1900.

apparizioni improvvise e formidabili, trucchi da palcoscenico. Abbiamo appunto, nell'insieme, l'impressione di aggirarci sopra un palco, tra le quinte, quando il teatro è vuoto e non ci sono gli attori.

Per ovviare ad una evidente irrazionalità del racconto, la facilità quasi indisturbata con cui Spendius e Mâtho rovistano tutto il tempio, il Flaubert osserva: « De pareils attentats étaient une chose extraordinaire. L'insuffisance des moyens pour les prévenir témoignait assez qu'on les jugeait impossibles. La terreur plus que les murs défendait les sanctuaires ». Gli era ben noto invece che più d'una volta il terrore religioso non era bastato. Mostra di pensare altrimenti quando immagina che i barbari, in marcia per Sicca, sentito lontano dietro di loro l'urlo immane dei frombolieri baleari schiacciati contro la porta di Khamon, ridano molto pensando che alcuni di loro si sieno indugiati a saccheggiare un tempio. Per lo stesso episodio in questione ha avuto dinanzi un esempio storico: la violazione dei *secreta Chaldaeorum* raccontata da Ammiano: « Fertur autem quod post direptum hoc idem figmentum incensa civitate milites fanum scrutantes invenere *foramen angustum,* quo reserato, ut pretiosum aliquid invenirent, ex adyto quodam concluso a Chaldaeorum arcanis labes primordialis exiluit quæ insanabilium vi concepta morborum eiusdem Veri et Marci Antonini temporibus ab ipsis Persarum finibus ad usque Rhenum et Gallias cuncta contagiis polluebat et mortibus ». Anche Spendius e Mâtho penetrano nella più segreta parte del tempio per una « *stretta apertura* », facendosi scala l'un l'altro [1]).

Nel complesso il Flaubert si è attenuto alla sintesi del Creuzer: alternative di luce e di tenebre, fulmini e tuoni, voci e rumori spaventevoli, visioni rapide e terribili, e poi, in una luce divina,

---

[1]) AMM. MARCELL. XXXIII, 6, 24; *Sal.* pp. 95-6. Allude a questo passo quando si vanta (*Corresp.* III, 346) di aver trovato in Ammiano « la forme *exacte* d'une porte »? Nessun altro passo del romanzo giustifica una tale asserzione.

l'idolo riccamente adornato [1]). Per i particolari gli fu soprattutto preziosa la ricca trattazione del Sainte-Croix.

Tra le avventure che toccavano all'iniziato, nella notte santa, prima di giungere all'ἐποπτεία, c'era innanzi tutto quella di errare qua e là tra le tenebre. Lo dice espressamente un passo di Plutarco: « πλάναι τὰ πρῶτα καὶ περιδρομαὶ κοπώδεις, καὶ διὰ σκότους τινὲς ὕποπτοι πορεῖαι καὶ ἀτέλεστοι ». Il Flaubert: « .... le vent souffla et la lumière s'éteignit. Alors ils errèrent, perdus dans les complications de l'architecture » [2]).

Secondo Dione Crisostomo l'aspirante doveva subire dei contrasti violenti di luce [3]). Lo splendore ultraterreno dell'idolo doveva balenargli all'improvviso dopo molta tenebra. Ἐκ δὲ τούτου φῶς θαυμαστὸν ἀπήντησεν, dice pure Plutarco. Il Flaubert, con fedeltà elegante: « Alors une lumière éblouissante leur fit baisser les yeux » [4]). Anche in *Salammbô* la luce massima, entro cui si rivelano i maggiori *secreta*, succede a più modeste alternative di chiarore e di ombra. Tra la « grande sala buia » e gli erramenti ciechi tra le tenebre i due sacrileghi hanno per un momento il soccorso della lampada cabirica.

Quest'ultimo particolare non è forse neppur esso inventato dal romanziere. In una sua patetica imprecazione contro le orgie delle iniziazioni che squarciano con insoliti chiarori il velo silenzioso della notte, Clemente Alessandrino esclama: « Spengi quei fuochi, o sciagurato ierofante! *E tu che porti la torcia misteriosa* temi di accendere quelle fiaccole.... » [5]).

« Per omnia vectus elementa remeavi », dice Apuleio. L'interpretazione attualmente in favore è che *elementum* abbia qui il significato di astro e che si alluda pertanto al viaggio dell'anima,

---

[1]) III, II, p. 791.

[2]) PLUT. in STOB. *Flor.*, IV, p. 107, ed. Meineke; *Sal.* p. 97.

[3]) Citato dal SAINTE-CROIX, I, 352. Cfr. DIO CHRYSOST. *Orat.*, XII, p. 387 (ed. Reiske): σκότους τε καὶ φωτὸς ἐναλλὰξ γενομένων.

[4]) PLUT. *loc. cit.*; *Sal.* p. 97.

[5]) *Protrept.* cap. II, 19. Così gli parafrasava enfaticamente il testo greco la sua guida consueta, il Sainte-Croix.

liturgicamente rappresentato, attraverso le zone astrali [1]). Ma si è creduto per molto tempo – e qualcuno crede ancora – che si tratti invece delle sostanze originarie onde si faceva costituito il mondo: del fuoco, dell'aria, della terra, dell'acqua. Tale è l'interpretazione del Flaubert. Non gli dovette sembrare strano – data la sua concezione preliminare che il fenomeno consistesse in un'autosuggestione provocata artificialmente con esaltazioni morbose e con espedienti da teatro – che si sia potuto dare all'iniziato l'illusione di volare per l'aria o di sprofondare dentro il suolo. « Tout à coup, ils sentirent sous leurs pieds quelque chose d'une douceur étrange. Des étincelles pétillaient, jaillissaient; ils marchaient dans du feu ». Naturalmente in *Salammbô,* ove non assistiamo ad uno svolgimento completo della notte mistica, basta questo spunto solo [2]).

Mentre si avanzano a caso tra le tenebre Spendius e Mâtho hanno una curiosa avventura: « il leur sembla qu'une grosse corde mouillée, froide et visqueuse, glissait entre leurs jambes.... enfin ils distinguèrent un grand serpent noir ». Di serpenti parla pure, distinguendoli come qui dal resto dei mostri, un'altra descrizione a lui sicuramente notissima. Non alludo agli *angues Triptolemi* che stridono dinanzi al cocchio di Ecate nel celebre esordio di Claudiano, ma al quadro infernale di Aristofane, probabilissimo riflesso della notte d'iniziazione:

μετὰ ταῦτ' ὄφεις καὶ θηρί' ὄψει μυρία
δεινότατα [3]).

---

1) H. Diels, *Elementum – eine Vorarbeit zum griech. und lat. Thesaurus,* Leipzig, 1899, pp. 52 sgg.; P. Collomp, *« Per omnia elementa » – un détail de l'initiation isiaque* in *Revue de phil. de litt. et d'hist. anc.*, t. XXXVI, 1912, pp. 196-201. Conclude: « Ce que nous croyons pouvoir retenir c'est que la phrase d'Apulée fait allusion à une représentation liturgique supposée efficace du voyage purificateur de l'âme à travers les zones astrales ». Sulla dottrina mitriaca del viaggio dell'anima dopo morte cfr. Bousset, in *Arch. f. Religionswissenschaft,* IV, 1901, pp. 160 sgg.

2) Vedi per un'identica interpretazione della frase apuleiana De Yong, p. 141 e Burel, *Isis et les isiaques sous l'empire romain,* Paris, 1911, p. 41.

3) *Ranae,* I, vv. 143-4. Per sapere quanta sia stata l'ammirazione del Flaubert per Aristofane si veda la sua lettera a L. Colet dell'agosto 1847 (*Corresp.* I,

In *Salammbô* questo oscuro episodio del serpente mi pare abbia un doppio significato. Mi pare innanzi tutto debba servire di preludio alla grande scena che segue ed in cui vediamo, entro un folgorio di luce, tumultuare confusamente la vita della terra e del cielo. È il calore fecondo del caos tenebroso. Non dice forse altrove l'autore di *Salammbô,* per spiegare l'adorazione del serpente nero: « Sa démarche rappelait les ondulations des fleuves, *sa température les antiques ténèbres visqueuses pleines de fécondités* »? [1]). Ma c'è un altro legame tra questa scena del serpente ed il culto tanitico. Il Flaubert ha voluto alludere, con elegante riserbo, ad uno dei riti dell'iniziazione: sembra, se dobbiamo prestar fede a Filone, che i « misti » si dessero nelle tenebre a due o tre persone [2]). Non gli può d'altra parte essergli sfuggita – e se n'è forse ricordato quando descrisse la sua eroina tra le spire del suo pitone – l'interessante notizia di Macrobio sulle statue femminili che ornavano il tempio della Tanit ierapolitana, cinte dai nodi sinuosi di un serpente: « ante pedes imago feminea est cuius dextra laevaque sunt signa foeminarum – ea cingit flexuoso volumine draco » [3]). Sapeva, per caso, che fra le tribù dell'Africa occidentale è in uso tuttora il matrimonio col dio Pitone, matrimonio creduto necessario per la fertilità del suolo? [4]). Sapeva già che nella statuaria classica dalla « cista mystica » sporge talora un serpentello? [5]). Comunque, mi sembra probabile che il pitone nero del tempio di Tanit ed il pitone nero di Salammbô sieno un unico simbolo e si debbano dar luce a vicenda [6]).

---

p. 286): « Je passe actuellement toutes mes matinées avec Aristophane. Voilà qui est beau et nerveux et bouillant.... quand on est niché sur l'antiquité, les modernes.... ne vous semblent pas fort élevés de stature ».

1) Pag. 233.

2) Citato dal SAINTE-CROIX, I, 365.

3) *Saturn.* I, 17, 67.

4) FRAZER, *Le rameau d'or*, V, 65. Il *C. I. L.* VIII, Supp. 15247, 15378 contiene due dediche scoperte nella valle dell'O Khalled ad un dragone sacro. Cfr. J. TOUTAIN, *Les cités romaines de la Tunisie,* Paris, 1896, p. 211.

5) Vedi REINACH, *Rép. de la stat. gr. et rom.,* I, pp. 104 e 180.

6) La corrispondenza di altri particolari m'induce a credere gli fosse nota

Dione Crisostomo afferma che la vivissima luce ond' erano spesso interrotte le tenebre, faceva distinguere figure spaventose e spettri terribili. Il Sainte-Croix s'indugia a parafrasare l'ἀλλόκοτα τὰς μορφὰς φάσματα di Stobeo. Fa altrettanto il Flaubert: « Ils aperçurent tout à l'entour une infinité de bêtes efflanquées, haletantes, hérissant leurs griffes et confondues les unes par dessus les autres.... » [1]). Anche in *Salammbô* questa sfilata di mostri corrisponde ad una φοταγωγία dopo le tenebre. La luce è abbagliante. Anche Spendius e Mâtho potrebbero ripetere con Apuleio di aver visto a mezzanotte una chiarezza meridiana.

Apuleio aggiunge: « deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proxumo ». Proclo dice a sua volta: « gli dei appaiono all' improvviso e sotto differenti figure » [2]). Siccome nel suo tempio di Tanit il Flaubert non ha accolte, nonostante l' esempio del santuario di Ierapoli, che le principali incarnazioni tanitiche, queste sole appaiono a Spendius e a Mâtho. Non sono rappresentate, come in uno spettacolo scenico, dai preti della dea [3]); non sono semplici fantasmi suscitati dinanzi al pensiero dalle formule rituali [4]); ma, conformemente all' interpretazione comune, sono figure e simboli giganteschi. L'ἐποπτεία doveva culminare nell'apparizione di Venere. Appare difatti, anche in *Salammbô,* dopo le figurazioni minori, la vera e propria Tanit. « Cette statue - scrive il Sainte-Croix - frottée avec soin, était couverte d'or et d'argent et revêtue de ses plus beaux habits ».

---

la menzione, nella descrizione di Clemente Alessandrino testè citata (II, 19), del δράκων orgiastico. Lo HAMILTON, *op. cit.*, p. 31, ricorda un passo del Creuzer (II, III, 1331) a proposito di un tempio di Atena: « C'est dans ce lieu plein de mystère que rampait le serpent sacré ».

1) A p. 63 ci dà la spiegazione ad un tempo e del significato simbolico e dell' illusione visiva, dicendo della materia originaria: « Elle enfermait des monstres insensibles, parties incohérentes des formes à naître et *qui sont peintes sur la paroi des sanctuaires* ».

2) Citato dal SAINTE-CROIX, I, 376.

3) Così crede G. BOISSIER, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins,* Paris, 1874, I, p. 421.

4) F. CUMONT, *Les mystères de Mythra,* Bruxelles, 1902², p. 137.

Parla di luci « artistement ménagées ». Perciò il Nostro orna di cembali d'argento le guancie della dea e non contento della pietra luminosa celebrata dall'anonimo del *De dea syria,* sufficiente a riempire di luce tutto il santuario, colloca al disopra della porta degli specchi di rame rosso in cui la luce della λυχνίς si rifletta e si moltiplichi [1]).

La comparsa della dea è preceduta in Claudiano da fulmini e tuoni:

> Jam mihi cernuntur trepidis delubra moveri
> Sedibus et claram dispergere culmina lucem
> Adventum testata dei. Jam magnus ab imis
> Auditur fremitus terris templumque remugit
> Cecropidum, sanctasque faces extollit Eleusin [2]).

Col medesimo accompagnamento di rumori e di bagliori appare anche in *Salammbô* la dea suprema. Il Flaubert però, proseguendo nel suo svolgimento del concetto tanitico e scolpendo con maggior forza il carattere cosmico della *rerum natura parens,* sostituisce alle torce sacre dodici globi di cristallo simboli dei pianeti e al tumulto procelloso l'armonia del loro roteare, cioè la musica delle sfere. « Une dalle fléchit sous ses talons et voilà que les sphères se mirent à tourner, les monstres à rugir.... ». Un'altra botta, di passata, come si vede, contro il *ludus impudentiae* dei preti.

L'apparizione di Venere doveva essere ad un tempo la scena culminante e la chiusa. La sua statua era probabilmente il massimo degli ἱερά, la cui rivelazione costituiva appunto la parte principale dei misteri. Ma pei bisogni particolari del suo racconto ove lo *zaïmph* ha una parte così importante, per la natura speciale ch'egli attribuisce al sacro peplo di non poter essere visto nè toccato senza morire, per la sua erronea credenza che la visione antropomorfica sia più antica e più grossolana della simbolica, il Flaubert raduna in un ultimissimo *sancta sanctorum* i

1) SAINTE-CROIX, I, 376; *Sal.* p. 98.
2) *De raptu Proserp.* I, 7-15.

tre oggetti sacri che già conosciamo: il cilindro, il cono ed il peplo. È in quei tre simboli l'intera Natura: il sole, la terra, il cielo.

Ha voluto fors'anche interpretare in tal modo l'oscura espressione μόρια ἄῤῥητα che incontrava nelle sue fonti. Il cilindro, secondo Porfirio, è un simbolo fallico. Orbene il Sainte-Croix gli diceva: « La principale cérémonie était l'élévation du phallus »[1]). Clemente Alessandrino registra a sua volta tra gli ἀπόρρητα σύμβολα anche lo κτεὶς γυναικεῖος [2]).

Tali i ricordi della notte mistica ch'egli ha ingegnosamente intrecciati colle vicende del suo romanzo. « Di là nascevano - scrive il Sainte-Croix - quei fremiti, quei terrori, quelle angosce, quei sudori che fanno assomigliare da Plutarco lo stato di un iniziato a quello di un morente ». Il Flaubert ugualmente: « Mâtho, à chaque pas, s'attendait à mourir » [3]).



Forse, come il tempio di Atargatis, anche il tempio dell'Astarte punica aveva il suo oracolo. Capitolino, nella sua vita di Macrino, parla della profetessa di Cœlestis: « Vates Cœlestis apud Carthaginem, Deo repleta, solebat vera canere ». Lo stesso autore ci narra che sotto il proconsolato di Pertinace si ebbero a reprimere parecchie sedizioni prodotte dalle sue profezie: « In quo proconsulatu multas seditiones perpessus dicitur vaticinationibus carminum quae de templo Cœlestis emergunt ». È forse basata sopra un fondo storico la fantasia di Silio Italico quando fa risuonare nel tempio di Elissa i carmi magici della profetessa:

Hic, crine effuso, atque Hennaeae numina divae
Atque Acheronta vocat Stygia cum veste sacerdos.
Immugit tellus rumpitque horrenda per umbras

---

1) I, 368.
2) *Loc. cit.*
3) PLUT. *loc. cit.*; *Sal.* p. 96.

Sibila: inaccensi flagrant altaribus ignes.
Tum magico volitant cantu per inania manes
Exciti, vultusque in marmore sudat Elissae.

Il Flaubert ha fatto tesoro di questi dati. Salammbô tra i mercenari, mentre spande sul furore barbarico i suoi canti misteriosi, ha l'ebbrezza mistica, il tono dionisiaco del vaticinio. La trasfigura una luce profetica. Dei profeti ha il lamento, il rimprovero, la minaccia. Si capisce meglio perchè il Flaubert abbia osato opporre alla massa in delirio una fragile figura di donna: pensava al prestigio e alla potenza che avevano sul popolo di Cartagine le profetesse di Tanit. Pensava forse alla spontanea ingenuità con cui l'anima può essersi realmente abbandonata in altri tempi all'entusiasmo profetico, quando l'estasi divinatrice era lentamente e fatalmente preparata, come nel caso di Salammbô, dalle veglie, dalle preghiere, dai digiuni, dall'incubo di una religione triste, dalle ebbrezze snervanti di una vita paradossale [1]).

Abbiamo in *Salammbô* un'altra scena vigorosamente e risolutamente profetica: quella di Amilcare sull'altare di Moloch. Già dicemmo che il Flaubert ha distribuito tra i due templi di Tanit e di Moloch tutto quello che ha potuto raccogliere sui vari culti di Cartagine, sintetizzando in quella coppia di santuari e di dei tutta la religione punica dei tempi. La vera e propria profezia, nel tempio, dinanzi al dio, è riservata al sacerdote di Baal, auspice, del resto, la Bibbia. « Hamilcar, emporté par un esprit, continuait, debout sur la plus haute marche de l'autel, frémissant, terrible; il levait les bras, et les rayons du candélabre, qui brûlait derrière lui, lui passaient entre ses doigts comme des javelots d'or.... – Vous perdrez vos navires, vos campagnes, vos chariots, vos lits suspendus et vos esclaves qui vous frottent les pieds! Les chacals se coucheront dans vos palais, la charrue retournera vos tombeaux. Il n'y aura plus que le cri des aigles et l'amoncel-

---

[1]) Nota che i cuscini del lettino rituale di Salammbô sono « en plume de perroquet,, animal *fatidique* consacré aux Dieux ». Cfr. AELIAN. *Var. Hist.* XIV, 34.

lement des ruines. Tu tomberas, Carthage! – ». Nessun'altra scena nel libro ha un ardore biblico così alto. Siamo lontani dal vaticinio *après coup* con cui il poeta epico lusinga i protettori moderni. Non è neppure soltanto il presagio triste del cuore di Ettore che Ilio cadrà. Nella solennità notturna del tempio, ai piedi del Baal sterminatore, al disopra delle cupidigie e delle meschinità quotidiane, vibrante di passioni eroiche e pieno di maestà sacerdotale, Amilcare sente davvero quello che c'è di sterminato e di fatale nell'ora e tutto il suo essere è scosso dai fremiti che si hanno dinanzi al mistero [1]).

Moloch.

È stato mosso rimprovero al romanziere per avere preso sul serio il racconto di Diodoro sui sacrifici umani in Cartagine. « Les fameux sacrifices d'enfants – scrive il Pézard – doivent ainsi que le dieu Moloch lui-même être rélégués jusqu'à nouvel ordre dans le domaine légendaire.... Produit de l'imagination de Diodore et considérablement augmenté par Flaubert, Moloch nous apparaît comme une de ces fables multiples dont les écrivains grecs ont enlaidi l'histoire des autres peuples » [2]).

Un' indagine onesta sull'arduo lavoro d'induzione storica da

---

[1]) Nel tempio di Moloch, dinanzi al medesimo altare da cui gli fa gridare l'angoscia del suo « ingens spiritus », dovette immaginare il Flaubert che Amilcare abbia fatto giurare al figlio novenne la guerra contro Roma (cfr. LIVIUS, XXI, 1).

[2]) *Art. cit.* p. 634. La stessa accusa era già stata fatta dal SAINTE-BEUVE, *op. cit.*, p. 76, ma in forma più blanda: « M. Flaubert met complètement de côté et considère comme non avenu le célèbre chapitre de Montesquieu dans l'*Esprit des Lois*.... (quello sull'imposizione fatta da Gelone ai Cartaginesi di non immolare più vittime umane).... il est très possible que la condition stipulée par l'humain et généreux Gélon n'ait pas été strictement exécutée.... S'ensuit-il que deux siècles plus tard, à l'époque d'Amilcar et d'Annibal, il y eût encore de ces immolations publiques et officielles? *C'est un doute historique qui vaudrait la peine d'être discuté* ». Questo passo ci spiega la risposta del Flaubert (*Corresp.* III, p. 342): « Pour le *passage de Montesquieu*.... je m'insurge.... ».

lui compiuto al riguardo prova esaurientemente la perfetta probità della sua ricostruzione. I testi erano già stati riuniti accuratamente dal Münter [1]). Se anche del Münter conobbe il solo breve riassunto del Creuzer [2]), erano già un fondamento bastante e si completavano tra di loro le liste di testimonianze raccolte dallo Hendreich [3]) e dal Selden [4]). Il Flaubert non si tenne pago delle conclusioni cui altri era giunto. Controllò, discusse, interpretò personalmente, traendone associazioni nuove e nuovi giudizi, quanto era stato raccolto sull' importante problema, con una larghezza ed una serenità di vedute che non possono non stupire chi conosca la sua tendenza ad esagerare l' orrore.

Non ebbe per unico fondamento Diodoro.

Cita tra le sue fonti Eusebio da Cesarea, cioè, indirettamente, Filone di Biblo ed attraverso Filone di Biblo l' antico Sanconiatone, della cui realtà come tutti i suoi contemporanei è certo e sulla cui serietà storica non ha il più piccolo dubbio [5]). L'unico storico dei fenici gli diceva che l' usanza punica di sacrificare fanciulli a Kronos era un' usanza fenicia, una eredità della madre patria. Eusebio lo informava che piena di sacrifici è la storia fenicia di Sanconiatone e riportava le parole stesse del suo traduttore greco Filone: « Ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς ἐν ταῖς μεγάλαις συμφοραῖς τῶν κινδύνων ἀντὶ τῆς πάντων φθορᾶς τὸ ἠγαπημένον τῶν τέκνων τοὺς κρατοῦντας ἢ πόλεως ἢ ἔθνους εἰς σφαγὴν ἐπιδιδόναι ». Il mito che Filone ricorda per spiegare il barbaro uso ne è una chiarissima prova; chè tali invenzioni non sono possibili se già l' uso non esiste davvero. Il dio cui si sacrificavano i fanciulli avrebbe dato egli stesso il buon esempio immolando sull' altare

---

1) *Op. cit.* pp. 17-31. Non ebbero che da trascriverlo quelli che ripresero più tardi il soggetto: vedi lo studio di M. Mayer, *Der sogenannte Moloch*, in Roscher, *Lexicon*, ad v. *Kronos*, c. 1501 sgg.

2) II, I, pp. 229 sgg.

3) *Op. cit.* p. 180.

4) *Op. cit.* p. 90.

5) Eusebio da Cesarea, *Præp. evang.*, IV, 16. Il Flaubert la cita in *Corresp.* III, p. 342. Cfr. *ibid.* p. 255.

al padre Urano, in momenti di estrema calamità, l'unico figlio. Certi particolari di Filone coincidono col passo diodoriano. Quegli ha τοὺς κρατοῦντας ove Diodoro ha τοὺς κρατίστους. Entrambi collegano il sacrificio con qualche grande calamità generale.

Era pure convinto che questi sacrifici barbarici erano stati in uso anche in altre religioni semitiche. Non solo fu colpito dalla somiglianza che il Kronos fenicio di Sanconiatone ed il Kronos punico di Diodoro avevano col Moloch degli Ammoniti pure adorato con vittime umane [1]), non ignoto neppure ai popoli d'Israele [2]) e di Giuda [3]); ma sentì profondamente la crudeltà sanguinaria della civiltà ond'è documento la Bibbia. Sentì anche meglio del Leconte de Lisle la ferocia del dio che dice nell'*Esodo:* « Consacratemi tutti i primi nati tra i figli d'Israele, tanto uomini quanto bestie, perchè tutto mi appartiene ». Gli restò particolarmente impresso e gli servì per la sua grande scena del sacrificio a Moloch l'episodio biblico di Elia sul monte Carmelo.

Ubbidendo al profeta Elia il re Achab ha fatto adunare sul Carmelo i 450 profeti di Baal ed i 400 profeti di Astarte. Con tanti profeti dei falsi dei si misurerà un solo profeta di Iahweh, egli stesso, Elia. Dimostrerà di essere profeta del vero dio colui che riuscirà colle sue sole preghiere a far discendere il fuoco dal cielo. Invano i profeti di Baal saltano e gridano intorno al rogo spento, invano « secondo il loro rito si fanno dei tagli con spade e con picche, finchè sono coperti di sangue ». Bastano poche parole di Elia perchè il fuoco dell'eterno discenda sulla vittima e consumi fulmineamente ogni cosa. Allora Elia grida al popolo di afferrare i profeti di Baal, di non lasciarli scappare. Sono tutti sgozzati. — La parentela tra le due scene appare già da questo solo riassunto. Anche in *Salammbô* ritroviamo la folla sacerdotale che danza intorno al rogo sacro e si mutila volontariamente nel delirio mistico, la città intera che li circonda rac-

---

1) *Levit.* XVIII, 21; XX, 2-5; II *Reg.* XXIII, 10; *Jer.* XXXII, 35.
2) IV *Reg.* XVII, 17.
3) IV *Reg.* XXIII, 10.

colta in un' attesa suprema, la fiamma sacra che deve purificare ed annientare, la strage che corona ogni cosa. Il tono delle due visioni è il medesimo: riflessi sinistri entrambe della stessa barbarie primitiva. Ma c'è un particolare che prova la dipendenza dei due episodi. Il profeta Elia si accinge alla terribile prova, al sacrificio solenne – la distruzione spaventosa dei profeti di Baal è il vero sacrificio ch' egli offre al suo dio – perchè vuol rimediare in tal modo alla siccità da cui è desolato il paese. Appena terminata la strage egli dice ad Achab: ritorna, mangia e bevi che già si sente il rumore della pioggia. « Quasi subito il cielo si velò di nubi, si levò il vento e sopravvenne una forte pioggia ». Orbene, tra le cause che trascinano i Cartaginesi al massacro sacro, oltre al pericolo della sconfitta, oltre alla fame ed alla pestilenza, il Flaubert colloca i calori insopportabili del mese di Elul, la siccità spaventevole. L'immondo eccidio non era ancora finito e già « delle nubi si erano ammucchiate sopra il Baal ». « Les carthaginois n'etaient pas rentrés dans leurs maisons que les nuages s'amoncelèrent plus épais. Ceux qui levaient la tête vers le colosse sentirent sur leurs fronts de grosses gouttes et la pluie tomba. Ella tomba toute la nuit abondamment, à flots » [1]).

La formula che il Flaubert fa gridare ai devoti durante il sacrificio: « Seigneur, mange! » è la traduzione della formula persiana pronunciata durante i sacrifici col fuoco quale ci fu conservata da Massimo Tirio: Πῦρ δέσποτα, ἔσθιε [2]). Si concilia

---

[1]) III *Reg.* XVIII, 1 sgg.; *Sal.* pp. 232, 341 sgg. Ha quindi totalmente torto, anche sotto questo aspetto, il Pézard, *art. cit.*, p. 624, quando rimprovera al Flaubert di avere dimenticato che « Cartagine era una città semitica e che solo i semiti potevano informarlo su di essa ». A p. 625 egli ripete: « Dans le concert harmonieux des enfants de Sem *Salammbô* éclate comme une dissonance ». Ed ha pure torto il Coleman, *art. cit.*, p. 54, e mostra di aver poco spirito *flaubertiano* rimproverando al Flaubert di avere poco spirito *biblico*: « The debt of *Salammbô* to the Bible is comparatively small both in kind and in quantity. Flaubert has nothing biblical in his style not in his ideas; nothing of the vague imagery not of the passionate faith of the prophets of the Old Testament ». Quanto alla persistenza delle ἀνρθωποθυσίαι nelle religioni di origine semitica vedasi Clermont-Ganneau, *L'apothéose de Neteiros* in *Rev. archéol.*, XXX, 1897, pp. 295-7.

[2]) Massimo Tirio, *Dissert.*, II, 4 (ed. Hobein, p. 22); *Sal.* p. 349.

però anch'essa benissimo colla credenza biblica che i bambini sacrificati col fuoco servissero di nutrimento al dio [1]).

Non allude mai ai riti sanguinari della vecchia Gallia. Mostra alieni dalla ferocia sanguinaria i Greci del tempo, pur sapendo che la loro maggior civiltà era di fresca data [2]). Ma non dimentica - in un libro che doveva innalzarsi sopra la visione partigiana imposta ai posteri dai vincitori - di alludere alle *primavere sacre* di Roma. « Quarante-trois Samnites, *tout un printemps sacré,* s'entr'égorgèrent comme des gladiateurs » [3]). Se non volle assolutamente cedere al pregiudizio comune introducendo nel suo libro un uomo che pensasse alla moderna, opponendo alla civiltà punica una presunta civiltà greco-romana più mite e più progredita, è perchè sapeva che anche i Romani « magnis periculis adducti » immolavano il loro più giovane sangue [4]).

Condivideva però l'opinione comune che i Cartaginesi superassero in crudeltà ogni altro popolo. Credeva alla tradizione accolta dai più che Gelone di Siracusa avesse imposto ai Cartaginesi come una condizione di pace la cessazione dei sacrifici umani [5]). Gli era noto il passo ove Giustino attribuisce lo stesso gesto di umanità al persiano Dario [6]).

---

[1]) *Ezech.* XVI, 20; XX, 26; XXIII, 37.

[2]) *Sal.* p. 281.

[3]) FESTO, *Pauli excerpta,* § 379 (ed. Lindsay, p. 519). Qualcuno ha affermato che i sacrifici umani furono in ogni tempo estranei alla religione romana. Ma ancora nel 97 av. C. una legge romana li proibiva. Secondo Tito Livio, nel 216, dopo la battaglia di Canne, quattro esseri umani sarebbero stati sepolti vivi sotto il foro boario, « sub terra vivi demissi in locum saxo conseptum *iam ante hostiis humanis imbutum* » (XXII, 57). Questa ed altre cose doveva sapere il Flaubert che da Livio s'ispirò più d'una volta. Del resto, nello stesso Eusebio da Cesarea egli trovava citato sui sacrifici umani un passo di Dionigi di Alicarnasso che prova abbastanza chiaramente la persistenza tarda, almeno nei riti formali, delle usanze sanguinarie romane.

[4]) *Corresp.* III, p. 343.

[5]) *Ibid.* p. 342.

[6]) XIX, 1, 10. « Dum hæc aguntur, legati a Dareo, Persarum rege, Karthaginem venerunt adferentes edictum, quo Pœni humanas hostias immolare et *canina vesci* prohibebantur ». Si noti che di quest' ultimo particolare si è servito per il suo banchetto dei mercenari ove figurano tra le rarità culinarie anche

Nonostante le affermazioni esplicite di Diodoro per i tempi di Agatocle e benchè Dionigi di Alicarnasso, ripetuto da Eusebio, faccia durare quell'uso fino alla caduta della repubblica – τέως ἡ πόλις διέμεινε – si sarebbe potuto credere che quella ecatombe fosse stata l'ultima ripresa di un rito selvaggio ormai superato. Non c'è ricordo di simili sacrifici per l'ultimo assedio di Cartagine. Il Flaubert però non può non avere riflettuto all'età recente dell'opuscolo sulla « Dea syria », ov'è affermata nettamente, da un testimonio oculare, la sopravvivenza, pel tempio di Ierapoli, dei sacrifici di bambini. Aveva una fonte che gli dimostrava tali sacrifici conservati ancora nella Cartagine romana, in tempi cristiani. Scrive Tertulliano: « Infantes penes Africam Saturno immolabantur palam usque ad proconsulatum Tiberii qui eosdem sacerdotes in eisdem arboribus templi sui obumbratricibus votivis crucibus exposuit, teste militia patriæ nostræ quaæ id ipsum munus illi proconsuli functa est. Sed *et nunc* in occulto perseveratur hoc sacrum facinus » [1]). Gli stessi sacrifici *pubblici* non possono essere molto più antichi dello scrittore: in così grave materia questi invoca la testimonianza dei soldati stessi di Cartagine che hanno impiccato agli alberi del tempio i sacerdoti di Saturnus ribelli all'editto proconsolare. Li ha sentiti probabilmente raccontare egli stesso, poichè è egli pure dei

« de ces petits chiens à gros ventre et à soïes roses que l'on engraissait avec du marc d'olives, *mets carthaginois en abomination aux autres peuples* ».

[1]) *Apologet.* IX. Veramente il Flaubert, *Corresp.* III, 342, dice, citando le sue fonti: « et surtout.... S. Augustin lequel affirme que la chose se passait encore quelquefois de son temps ». Ma è o un *lapsus calami* o un errore di memoria determinato dal fatto che Sant'Agostino è tra gli autori più citati in proposito. Sant'Agostino (*De civit. dei* VII, 19) si limita a sunteggiare Varrone: « Deinde ideo dicit a quibusdam pueros ei solitos immolari sicut a Pœnis et a quibusdam etiam maiores sicut a Gallis ». Pare anzi smentisca (*Ibid.* VII, 26) la fonte vera, il nostro Tertulliano, quanto alla sopravvivenza dei sacrifici umani nel periodo romano: « Sed quod ei (*Saturno*) Pœni suos filios sacrificaverunt non recepere Romani ». Nello scrivere le sue risposte al Sainte-Beuve e al Froehner, parecchio tempo dopo avere composto il suo capitolo su Moloch, il Flaubert fu tradito più d' una volta dalla memoria: per provare che si sacrificavano fanciulli ancora sotto i Romani cita pure (*Corresp.* III, p. 353) Cicero, *Pro Balbo* e Strabone III. Citazioni fantastiche.

luoghi. La sua testimonianza è tale che non si può senza motivi serissimi disconoscerne l'alto valore [1]).

Sicuro che « le stragi degl' innocenti » erano una triste realtà del mondo religioso antico, debitamente accertata la loro sopravvivenza a Cartagine in tempi relativamente recenti, il Flaubert si è creduto giustamente in diritto di accogliere nel suo romanzo, attorno all' ispirazione centrale di Diodoro, i particolari « molochistici » della stessa tonalità che le sue fonti gli offrivano. Non cerca in questo caso - non lo potrebbe - di essere più fosco della storia. Si direbbe anzi che egli qui si sia accorto che per rendere verisimile il vero occorre qualche volta attenuarlo. Ammette, con Diodoro, che il sacrificio dei tempi di Agatocle non sia stato il solo ed Amilcare grida, dinanzi ai Cento, prendendo in pugno la cenere dell'altare di Moloch: « par la cendre de vos fils et des frères de vos aïeux! » [2]). Ma non insiste sulla frequenza dei sacrifici: non ripete con Silio Italico che fossero annuali [3]), nè

---

[1]) Certo il passo offre difficoltà molto gravi. Se si ammette con me che ci sia un notevole accento di contemporaneità ai fatti narrati, è assurdo pensare all' imperatore Tiberio o ad un suo editto, come propone G. C. PALLU DE LESSERT, *Fastes des provinces africaines*, Paris, 1896, t. I, p. 296: Tertulliano scrive più di un secolo e mezzo dopo la morte di quell' imperatore. L'assenza di ogni altra testimonianza sopra un proconsole Tiberio non è motivo sufficiente per negarne l' esistenza: solo non dovrebbe essere collocato nel 97 av. C. come propone il TISSOT, *Fastes*, p. 8, ma molto più vicino a Tertulliano. Naturalmente il Flaubert, come purtroppo continuano a fare tutti gli storici, crede si tratti dell' imperatore Tiberio (*Corresp.* III, p. 353). Ma anche astraendo da questa questione, resta dubbio fino a qual punto Tertulliano sia degno di fede. Se si potesse dimostrare che nella Cartagine punica i sacrifici di bambini erano soltanto *pubblici*, d' iniziativa dello Stato in momenti di gravità eccezionale, sarebbe molto seria l' osservazione del TOUTAIN, *De Saturni dei in Africa romana cultu*, Parigi, 1894, p. 116, che nella Cartagine romana, avendo il culto punico cessato di avere un carattere governativo, tali sacrifici non potevano più aver luogo.

[2]) *Sal.* pp. 159-60.

[3]) SILII ITALICI *Punica*, IV, 765 sgg.:

Mos fuit in populis, quos condidit advena Dido,
Poscere cæde deos veniam ac flagrantibus aris,
Infandum dictu! parvos imponere natos.
Urna reducebat miserandos *annua* casus.

con Clitarco che ad essi si ricorresse ogni volta che dovesse propiziarsi il dio per qualche scopo importante [1]). Immagina per i bisogni normali della vita religiosa di Cartagine, sull'esempio ebraico, un suo modo innocuo di « passare i bambini pel fuoco » [2]). Riserva il vero e proprio sacrificio ai casi in cui è in gioco la vita di tutto lo Stato, sì che quel gesto di pazzia omicida venga a coincidere colla disperazione estrema. Eusebio enumera le circostanze consuete: ἐν ταῖς συμφοραῖς ἢ πολέμων ἢ λοιμῶν ἢ ἀυχμῶν. Il Flaubert dà alla ferocia dei Cartaginesi tutte queste scusanti ad un tempo. Li tormenta la siccità come nell'episodio biblico di Elia. Li strazia la pestilenza come nel racconto di Giustino. Vediamo infatti sviluppate in *Salammbô* le parole dell'*Epitoma*, relative appunto ai Cartaginesi: « Cum inter cetera mala etiam peste laborarent, cruenta sacrorum religione et scelere pro remedio usi sunt: quippe homines ut victimas immolabant et impuberes, quæ ætas etiam hostium misericordiam provocaret, aris admovebant, pacem deorum sanguine eorum exposcentes, pro quorum vita dii rogari maxime solent » [3]). Tertulliano ci mostra tranquilli e spontaneamente prodighi della loro prole i parenti:

---

[1]) Citato dal MÜNTER, p. 21.

[2]) Gli diceva il SELDEN, *op. cit.*, pp. 76 sgg.: « cæterum non combustos aut mactatos pueros, sed, duabus pyris extructis, per illarum medium traductos.... et ad eum modum velut februatos esse, *sacerdotibus Molochi rem procurantibus*, scribunt plerique Ebræorum ». Il Flaubert, a pp. 332-3: « On brûlait les enfants au front et à la nuque avec des mèches de laine; *et cette façon de satisfaire le Baal rapportant aux prêtres beaucoup d'argent*, ils ne manquaient pas de la recommander comme plus facile et plus douce ». Non è impossibile che per una svista, nel prendere o nel rileggere frettolosamente l'appunto, le due espressioni sottolineate si corrispondano!

[3]) JUSTINI *Epitoma historiarum philippicarum Pompei Trogi*, XVIII, 6, 11. È curioso il modo bonario con cui OROSIO, *Hist. adversum paganos*, IV, 6, 4, dopo aver riprodotto il passo di Giustino, rileva la stupidità di un tal rito: « De quo sacrorum immo sacrilegiorum genere quid potissime discutiendum sit non invenio. Si enim huiusmodi ritus aliqui dæmones præcipere ausi sunt, ut mortibus hominum occisione hominum satisfieret, intellegendum fuit se operarios atque adiutores pestilentiæ conduci, ut ipsi quos illa non corripuisset occiderent: sanas enim atque incorruptas offerri hostias mos est, ita ut illi non sedarent morbos sed prævenirent ».

« quos quidem ipsi parentes sui offerebant et libenter respondebant et infantibus blandiebantur ne lacrimantes immolarentur » [1]; parecchie fonti ci parlano del σαρδώνιος γέλως, le contrazioni spasmodiche dei bambini entro il fuoco scambiate dagli spettatori per un riso di beatitudine [2]. La fantasia del Flaubert non resiste al sinistro spettacolo; non l'attrae il terrore delle vittime dinanzi al rogo che li attende, nè la loro agonia convulsa dentro le fiamme. Ce li descrive imbacuccati e velati – memore forse dei sacchi di cui parla lo Pseudo-Luciano – sì che non possano nè vedere nè essere visti ed il gran prete di Moloch per strappare dalla loro fronte una ciocca di capelli è costretto a passare la mano sotto i loro veli. Rappresenta pure più umanamente il contegno dei padri: il primo di essi che spinge tra le mani dei sacrificatori il proprio figlio è « pallido e sfigurato dal terrore » ed Amilcare, mentre i preti di Moloch gli portano via il finto Annibale s'insanguina la faccia colle unghie, si strappa i capelli, urla come una prefica.

Il dolore di Amilcare non è tutto finzione: in quella commedia chiassosa si sfoga lo spavento che lo ha sconvolto poco prima ed echeggia nelle sue urla il dolore vero dei padri. Il Flaubert gli ha attribuita la stessa disperazione di Imilce, la moglie di Annibale, quando la sorte tremenda cade sopra suo figlio. La corrispondenza coi versi di Silio Italico è letterale:

> Asperat haec, fœdata genas lacerataque crinis,
> Atque urbem complet maesti clamoris Imilce [3].

Da Silio Italico toglie pure lo spunto che ai sacrifici umani in Cartagine non restasse estraneo l'odio dei partiti. Nei *Punica,* Annone, rivale di Annibale, è favorevole all'orribile rito perchè spera che la sorte colpisca la famiglia avversa dei Barca:

---

[1] *Loc. cit.* Lo ripete MINUCIO FELICE, *Octav.*, XXX, 3: « in nonnullis Africæ partibus a parentibus infantes immolabantur, blanditiis et osculo comprimente vagitum ne flebilis hostia immolaretur ». Entrambi i passi erano riprodotti e dallo Hendreich e dal Selden.

[2] Cfr. MÜNTER, pp. 21, 22 e n. 72.

[3] *Pun.* IV, 774-5; *Sal.* p. 338.

Cui fato sortique deum de more petebat
Hannibalis prolem discors antiquitus Hannon.

Tale è pure in *Salammbô* il contegno di Annone rivale di Amilcare. Quando il gran pontefice di Moloch domanda agli anziani se consentirebbero ad offrire i loro figli: « Sa voix tout à coup éclata dans l'ombre comme le rugissement d'un Génie au fond d'une caverne. Il regrettait, disait-il, de n'avoir pas à en donner de son propre sang; et il regardait Hamilcar, en face de lui à l'autre bout de la salle » [1]). Annibale, in Silio Italico, rifiuta il proprio figliuolo. In *Salammbô* Amilcare se la cava col noto stratagemma di cui parla Diodoro. Ma è prospettata anche, sull'esempio dei *Punica,* la possibilità di una soluzione più ardita: « Hamilcar lui dit alors l'épouvantable vérité. Mais il s'emporta contre son père, prétendant qu'il pouvait bien anéantir tout le peuple, puisqu'il était le maître de Carthage » [2]).

Ma anche ammesso che ci sia stato in Cartagine un dio adorato con vittime infantili, ebbe ragione il Flaubert di chiamarlo Moloch? È esistito davvero, ed in Cartagine, un dio di questo nome?

Gli studi recenti non hanno distrutta l'opinione, da molti ritenuta fantastica, che *Moloch* sia stato un nome divino individuale. Certo, come il nome *Baal,* anche il nome *Melek,* re (*Milkom* degli Ammoniti, *Milk* dei Fenici) è stato in principio un semplice appellativo dato al dio massimo del paese – a Iahwé stesso – in quanto re della città e signore dei cieli. Ma può essere divenuto presso certi popoli il nome popolare antonomastico della divinità. Possiamo parlare di un Moloch ammonita. Nella

---

[1]) *Pun.* IV, 770 sgg.; *Sal.* p. 333.

[2]) *Pun.* IV, 808 sgg.; *Sal.* p. 339. I passi più caratteristici di Silio Italico gli erano riprodotti dallo Hendreich, pp. 187 sgg. Come al solito, seguendo il rinvio, andò direttamente alla fonte; in una lettera al Duplan, forse del giugno 1857 (*Corresp.* III, p. 143): « Je viens de m'ingurgiter de suite les 17 chants de Silius Italicus pour y découvrir quelques traits de mœurs ». Su due suoi debiti a Silio Italico, cioè il ritratto del piccolo Annibale ed il pensiero di far cadere su di lui la sorte di vittima, vedi appunti comunicati dall'Abrami, *Sal.* pp. 445-446.

Bibbia il nome Moloch designa una personalità abbastanza distinta: ha un senso straniero ed infamante, gli è legato il concetto di sacrifici umani e di sacrifici col fuoco ed è tale sopra tutto per gli Israeliti come dio cananeo. È forse un Moloch il favoloso re di Biblo, sposo della regina Astarte, chiamato da Plutarco Μάλκανδρος [1]). È forse da ravvisare un dio Moloch nel *Malac* delle misteriose stele chiamate Malac-Baal [2]). Quanto a Cartagine la frequenza dei nomi teofori con *Milk* ha fatto credere che vi sia stato molto venerato il Milk fenicio. Parve una conferma a questa opinione la probabile esistenza, desunta dalle stesse fonti, di una dea Milkat, che sarebbe la paredra di Milk [3]). Aggiungerò per conto mio che un dio cartaginese determinato, Baal Hammon, finì coll'essere chiamato semplicemente Baal [4]) e non è quindi, in massima, una congettura ridicola che un dio determinato abbia potuto esservi chiamato semplicemente Moloch.

Il grave sbaglio in cui è caduto il Flaubert fu quello di credere che Moloch fosse senz'altro il corrispettivo punico di Kronos. Che il Kronos cartaginese di cui parlano le fonti classiche fosse Moloch, era risolutamente affermato dai critici di cui si serviva. Lo Hendreich: « Assero Saturnum nimirum esse quem Sanctus Codex Molochum vocat. Hoc communes utrique hostiæ, infantes sive pueri, modus sacrificandi fere idem et quod Carthaginienses omnia fere instituta a Phœnicibus mutuati, innuunt » [5]). Il Selden, ripetute le stesse argomentazioni: « Ferme dixeram

---

1) Clermont-Ganneau, *La stèle de Byblos* in *Biblioth. de l'École prat. des hautes études*, fasc. 44, p. 10.

2) Clermont-Ganneau, in *Rev. crit.*, 1880, I, 91. Si accosta a quest'idea l'Audollent, *op. cit.*, p. 398, n. 1.

3) Vassel, *art. cit.*, XXI, 172-173; cfr. *Rec. arch. orient.* III, 305, 309, 350; IV, 88-90; Bäthgen, *op. cit.*, p. 40. Il Vassel nota però che Milk non può essere uguale a Baal: « les noms théophores expriment des relations foncièrement dissemblables entre Milk et les fidèles et entre ceux-ci et les deux autres entités divines ». Nel *Corpus*, secondo lui, si cercherebbe invano un *fratello di Baal*. Io ci trovo però, II, p. 42, num. 598, un « Hamilcatus filius *Osbaalis* ».

4) Merlin, *art. cit.*, p. 23.

5) P. 178.

sub Molochi nomine cultum a Pœnis hunc deum » [1]). Il Gesenius [2]) ed il Münter [3]) cercano di provare l'esistenza del nome in Cartagine. Il Creuzer-Guigniault, riassumendo il Münter, dà al massimo dio cartaginese, simbolo della suprema forza generatrice, il nome di Baal o Moloch [4]). Il Sainte-Croix insegnava che il culto di Kronos era stato portato in Grecia dai Fenici che l'adoravano sotto il nome di Baal e di Moloch e gli sacrificavano delle vittime umane [5]). Questa terminologia tradizionale perdura nella critica oggi ancora [6]).

Sembra sempre più certo, a mano a mano che si accumula il materiale documentario, che *Saturnus,* il dio più venerato dell'Africa romana, corrisponda al Baal Hammon della diade Baal Hammon–Tanit Penê-Baal [7]). E sembra d'altra parte sempre più probabile che Baal Hammon sia il dio punico chiamato dai greci Κρόνος [8]).

---

[1]) *Op. cit.* p. 91.

[2]) *Op. cit.* p. 407.

[3]) *Op. cit.* pp. 5 sgg.

[4]) II, I, 228.

[5]) *Op. cit.* I, p. 15.

[6]) Il CLERMONT-GANNEAU, *Rev. crit.* I, 91: « Ce serait le Moloch classique auquel à Jérusalem comme à Carthage on offrait les enfants en sacrifice ». Il TOUTAIN, *Cités rom. de la Tun.*, pp. 225-6: « Il est certain que des sacrifices humains avaient été à plusieurs reprises offerts par les Carthaginois à leur grand Dieu Baal ou Baal-Moloch ».

[7]) Vedi WISSOWA, in ROSCHER, *Lexikon*, ad. v. *Saturnus*, c. 441.

[8]) Credo caduta l'identificazione antica con Melqart, benchè le sia tuttora favorevole l'AUDOLLENT, *op. cit.*, pp. 397 sgg. Siccome Filone di Biblo chiama Kronos il dio fenicio *El*, ED. MEYER, in ROSCHER, *Lex.*, ad. v. *El*, c. 1227-8, crede che anche in Cartagine il dio cui si sacrificavano fanciulli fosse *El*. Benchè il dio massimo della città fosse Baal Hammon, pure il culto di El sarebbe stato più considerevole di quanto risulti dai documenti e nei frangenti supremi la città si sarebbe ricordata del suo vecchio dio. Il LAGRANGE, *Études sur les relig. sémit.*, p. 105, cerca di conciliare quest'opinione con quella favorevole a Baal Hammon, congetturando che il dio El, a cui da Filone di Biblo è assimilato Kronos, non sia l'antico dio El ormai dimenticato dai Fenici, ma El Hammon, sinonimo di Baal Hammon. — Ma El, El Hammon, Baal Hammon sono veramente sinonimi? — Lo stesso studioso (*ibid.*, pp. 102-3) è d'opinione che presso gli stessi Fenici Milk fosse un epiteto, una specie di

Il Flaubert invece ha fatto di Baal Hammon un dio distinto da Moloch. Sapeva dal Gesenius che era Baal Hammon il dio solare paredro di Tanit nelle iscrizioni delle stele; ma lo turbò certamente quello che il Gesenius stesso affermava del carattere agricolo e clemente del dio [1]). Credette a torto che queste qualità fossero inconciliabili col suo culto feroce e fece perciò di Baal Hammon un dio a parte. Continuando la lunga opera di sdoppiamento e di sovrapposizione da cui sono nati gli antichi politeismi, isolò il Baal per eccellenza, il dio supremo concepito soprattutto come idea di forza e di fuoco ed intuì le altre divinità, Baal Hammon, Baal Shamen, Melqart, Eshmun, tutte dotate di un carattere solare spiccato, come semplici sdoppiamenti del dio maggiore. Vi contribuì una ragione estetica. Il nome di Moloch, ricco già di risonanze per la sua fantasia [2]) e per quella dei lettori, esprimeva meglio di qualsiasi altro nome divino la sua idea della religione antica e di Cartagine.

In *Salammbô* Moloch è essenzialmente il genio del male e pesa come un incubo pauroso su Cartagine. Il Flaubert non si contenta di ripetere per lui, dio supremo della Cartagine punica, quello che Sant'Agostino racconta del Saturnus dei suoi tempi, e cioè che non si osava pronunciare il suo nome [3]); aggiunge di suo altre prove del timor popolare: la vista sola della sua cenere fa tremare i Cartaginesi, non si può contemplarlo impu-

---

pseudonimo eufemistico di Baal Hammon. La mia opinione personale è basata soprattutto su questo fatto: Baal Hammon è chiamato sotto l'epoca romana Saturnus ed il Saturnus dell'epoca romana ha dei punti di contatto *essenziali* esso pure col Kronos diodoriano, come provano la paura religiosa di cui Sant'Agostino lo dice circondato, il tabù che grava il suo nome, i sacrifici umani che continuano ad essergli immolati.

[1]) GESENIUS, *op. cit.*, p. 171.

[2]) Già nella *Tentation*, a p. 472: « Voilà Moloch furieux, crachant des flammes par la bouche et dont le ventre, bourré d'hommes, hurle comme une forêt incendiée ».

[3]) SANT'AGOSTINO, *De cons. evang.*, I, 36. Vedi HENDREICH, p. 191 e CREUZER, II, I, 229: « ils adoraient le dieu suprême avec une terreur religieuse si profonde qu'à peine osaient-ils prononcer son nom propre ». In *Sal.* p. 107, Salammbô grida: « que *l'Autre, celui qu'il ne faut pas nommer,* te brûle ».

nemente che nell'esercizio della sua collera [1]). Insiste nel riallacciare all'idea di Moloch tutto quello che succede di atroce [2]).

Risulta dal passo citato di Tertulliano che il tempio di Moloch-Saturnus era circondato da un *lucus*. A detta di Tertulliano i preti rimasti fedeli all'antico rito erano stati appiccati agli alberi stessi che avevano protetto colle loro ombre il delitto, « obumbratricibus scelerum ». Credono alcuni, sulla fede di un geografo antico, che questo *lucus* sorgesse nel mezzo della città, dove fu più tardi il *lucus Vandalorum* [3]). Comunque, di *lucus* non troveremo traccia nell'opera del Nostro. Il suo criterio fondamentale, l'opposizione di Moloch a Tanit, doveva già per sè solo fargli bandire ogni elemento edonistico. Tutta la gioia delle verzure, dei fiori, dei grandi alberi tropicali, delle pietre preziose e degli ori, tutto il delirio delle luci e dei profumi, dei simboli dionisiaci, è serbato al tempio di Tanit. Il tempio di Moloch si troverà invece in una tomba cupa, in una gola dirupata e sinistra. Vi ha contribuito l'influsso biblico. Quando il Flaubert scrive: « le temple de Moloch était bâti au pied d'une gorge escarpée, dans un endroit sinistre », non fa che parafrasare le parole d'*Isaia* su Tofet, la valle ove si compiono i sacrifici: « Tofet è largo e *profondo;* abbondano sul rogo il legno ed il fuoco » [4]). La dipendenza non è dubbia, poichè un altro particolare caratteristico è passato dalle pagine d'Isaia alla sua descrizione del rito macabro: in Isaia il sacrificio è accompagnato dal suono dei tamburi e dei *kinnor* ed in *Salammbô,* per soffocare il grido delle vittime, stridono pure i *kinnor,* risuonano i colpi sordi e rapidi dei tamburi [5]).

---

[1]) *Sal.* pp. 159 e 341.

[2]) *Sal.* p. 219: « A présent, le génie de Moloch l'envahissait. Malgré les rébellions de sa conscience, il exécutait des choses épouvantables, s'imaginant obéir à la voix d'un dieu ». *Ibid.* pp. 184-5, a proposito degli schiavi condannati ai supplizi: « Tous furent placés la face vers le soleil, du côté de Moloch dévorateur ».

[3]) Muenter, pp. 12 e 29; Dureau de la Malle, p. 181. Il passo citato dal Münter non mi sembra però molto probante.

[4]) Isaia, XXX, 31-33; *Sal.* p. 146.

[5]) Isaia, *loc. cit.; Sal.* pp. 346-7.

Collo stesso sistema già adottato per il santuario di Tanit, supplisce alla mancanza di dati diretti sul tempio di Moloch, devolvendogli quanto conosciamo sugli altri templi. Ci consta che il tempio di Eshmun serviva per riunioni pubbliche: analogamente il Flaubert immagina che in quello di Moloch si radunassero gli Anziani, i *Cento* [1]). Immagina anzi che fosse quello lo scopo principale del tempio, poichè subordina a questo suo spunto fantastico l'architettura interna dell'edificio: la grande sala ove sono l'altare e la statua del dio ha tutto all'intorno cento scranni d'ebano, dietro ognuno dei quali s'innalza, sopra uno stelo di bronzo, una fiaccola.

Cerca di mettere in rilievo il carattere solare e saturnio del dio e di far comprendere che gli altri dei sono compresi in esso. Le cento fiaccole della gran sala sono le intelligenze dei cento adunati: orbene, il dio della intelligenza è Eshmun. La sala ha sette porte che corrispondono ai sette pianeti; l'insieme dei pianeti, secondo la confessione del Flaubert stesso, è pure Eshmun. Il vestibolo è una selva di colonne disposte in modo da rappresentare i giorni entro il mese, i mesi entro l'anno mediante raggruppamenti concentrici: il dio *Anno* è dai Fenici identificato con Melqart. Sull'altare di Moloch arde un candelabro con otto steli d'oro: sono gli otto fuochi dei Cabiri. Ma i Cabiri in realtà sono sette e l'ottavo, cioè Eshmun, ha già rispetto ad essi quel significato sintetico che qui è attribuito a Moloch [2]).

---

[1]) Livio, *Hist.* XLI, 22; XLII, 24; *Sal.* pp. 146 sgg.

[2]) Non tutti i particolari di questa descrizione sono chiari e si rimpiange che Sant'Antonio nella *Tentation,* p. 262, non abbia risposto di sì ai Sabeesi che gli dicevano: « D'un mot, si tu le désires, tu connaîtras l'architecture de nos temples, bâtis sur le dessin de la planète Saturne ». Egli dice a p. 146: « ....sitôt qu'on avait franchi la porte on se trouvait dans une vaste cour quadrangulaire, que bordaient des arcades. *Au milieu,* se levait une masse d'architecture à huit pans égaux. Des coupoles la surmontaient en se tassant autour d'un second étage *qui supportait une manière de rotonde,* d'où s'élançait un cône à courbe rentrante, terminé par une boule au sommet ». Facciamo astrazione dal *cono a curva rientrante,* espressione priva di senso tanto per un geometra quanto per il lettore comune e con cui il F. intese probabilmente il *solido di rivoluzione* generato dalla rotazione intorno ad un asse verticale

Il titolo del *Periplo d'Annone,* quale è giunto a noi, contiene questo particolare interessante: ὃν καὶ ἀνέθηκεν ἐν τῷ τοῦ Κρόνου τεμένει. Segno probabilmente che si conservava nel tempio stesso l'archivio della repubblica. Anche qui il Flaubert ha esteso maggiormente l'idea di archivio suggerita da questo ragguaglio: collocò nel tempio di Moloch il tesoro dello Stato, i trofei di guerra [1]).

Quanto alla statua di Moloch, il Flaubert stesso ha rivelate le sue fonti. Rispondendo al Froehner che lo accusava di avere trasportato a Cartagine un rito celtico: « la description.... de Diodore n'est autre que la mienne ». Alla descrizione di Diodoro lo prega di aggiungere « la paraphrase chaldaïque de Paul Fage » riportata dal Selden [2]).

---

di un piano approssimativamente triangolare, terminato longitudinalmente da una curva rientrante. Notiamo che l'edificio ottagonale non sorge in fondo al cortile quadrato ma nel mezzo. Notiamo pure che la massa intera del tempio s'innalza anch'essa conicamente; che la sua parte centrale più alta sorge tra una corona di cupole, il che ci lascia immaginare al centro una immensa navata attorniata da templi o da cappelle minori. Data questa architettura, l'altare e la statua del dio dovrebbero trovarsi nella gran sala centrale. Invece i Cento, superato il vestibolo, attraversano una prima sala a volta, poi una camera lunga, poi un'altra sala come la prima. Sorgonò in fondo a questa l'altare e la statua. La camera lunga dev'essere quella centrale e il luogo del convegno l'ultima stanza per rispetto all'entrata, all'estremità opposta del tempio. Difatti sollevando la tendina della porta d'ingresso si vedono in fondo alle altre due sale il cielo ed il mare (p. 160) e basta gettar giù un pezzo di muro per far uscire il colosso di bronzo (p. 341). Quest'ultimo particolare, condotto necessariamente dallo sviluppo del racconto, ha influito sulle varie cose ora notate. Perchè dice che hanno la forma di un uovo le sale a cupola (p. 148)? È un'allusione alla sua parentela con Tanit, al loro comune carattere di forza generatrice? Sul rapporto tra l'architettura del tempio ed i nuraghi sardi cfr. Hamilton, *op. cit.*, pp. 42 sgg. Aggiungi che l'idea di un tale raccostamento era suggerita al Flaubert dal Creuzer-Guigniault, *op. cit.*, II, I, p. 236, n. 2.

1) *Sal.* pp. 108, 189. Leggeva nel Mignot (*Mém. Acad. des Inscr.* XL, p. 106) che « les armes prises sur l'ennemi étaient consacrées dans les temples aux Dieux dont on croyait avoir éprouvé le secours ». Lettore di Plutarco, aveva forse appreso da una delle curiosissime *Quaest. rom.* che a Roma il tesoro dello Stato si serbava nel tempio di Saturno.

2) *Corresp.* III, p. 353. Non esiste nessuna parafrasi caldaica di P. Fage. Il Selden, p. 78, cita « Doctissimi Pauli Fagii *verba de Moloch in Chaldæam*

Conosciamo già le parole di Diodoro. Per questo punto speciale, il Flaubert ne potè trarre assai poco. « Ses mains allongées descendaient jusqu'à terre » è forse una cattiva traduzione dell'ἐκτετακὼς τὰς χεῖρας.... ἐγκεκλιμένας ἐπὶ τὴν γῆν. La statua di Diodoro ed il colosso flaubertiano sono entrambi di bronzo [1]).

Gli fu più utile il passo del Fagius: « Fuit autem Moloch imago concava habens septem conclavia. Unum aperiebant similæ offerendæ: aliud Turturibus: tertium Ovi: quartum Arieti: quintum Vitulo: sextum Bovi; qui vero volebat offerre filium huic aperiebatur septimum cubiculum et facies huius idoli erat ut facies vituli. Manus plane dispositae ad recipiendum ab astantibus, et saltabant interim quo pueri in idolo succenso cremabantur, percutientes tympana ne pueri eiulatus audiretur » [2]). Il Flaubert con poche varianti: « Les hiérodoules, avec un long crochet, ouvrirent les sept compartiments étagés sur le corps du Baal. Dans le plus haut on introduisit de la farine; dans le second deux tourterelles; dans le troisième un singe; dans le quatrième un bélier; dans le cinquième une brebis: et comme on n'avait pas de bœuf pour le sixième on y jeta une peau tannée prise au sanctuaire. La septième case restait béante » [3]). Non credo abbia avuto ragioni speciali per mettere una scimmia invece di una pecora e una pecora invece di un vitello. Sull'esempio delle parole citate, forse anche per influsso diretto della Bibbia [4]), diede al mostro una testa di toro: soltanto si scostò dalla tradizione mitica, che lo rappresentava con una testa di vitello, per

---

paraphrasim Levitici scripta et ex Ebræorum etiam monimentis sumpta » e la sua è una citazione testuale. Vedi sulla *gaffe* flaubertiana le risate del Froehner riportate dallo HAMILTON, *op. cit.*, pp. 115-6.

1) A p. 160 « le colosse d'airain » (è vero che a p. 149 dice invece « Moloch *tout en fer* »!). Anche il SELDEN, p. 79, lo informava che, secondo il rabbino Salomone, la statua era di bronzo.

2) SELDEN, p. 79. Il passo è pure più o meno integralmente riprodotto in HENDREICH, p. 183; CALMET, VI, p. 313; MÜNTER, p. 9; CREUZER, I, p. 228. La fonte del Fagius è il rabbino Simeone che viveva al principio del sec. XIV, ma che usò rabbini anteriori.

3) Pag. 347.

4) III *Reg.* XVIII, 25-6; *Sal.* 149.

conservare intatto il significato ideale che Moloch ha nel libro. Si ritenne pure autorizzato dalla storia del mito ad attribuirgli delle ali: « ses ailes ouvertes s'étendaient sur le mur ». Potè quindi mantenergli il suo movimento di dio solare, sì da poter dire più tardi, adattando il simbolo al progresso dell'azione, ch'esso aveva un'aria impaziente come se avesse voluto percorrere insieme coll'astro le immensità dello spazio [1]). Allo stesso scopo di mostrare simbolicamente il carattere siderale del dio dobbiamo probabilmente l'impiego di un altro particolare: « Trois pierres noires, que bordait un cercle jaune, figuraient trois prunelles à son front.... ». La statua della dea di Ierapoli, su cui ha in parte ideata la sua Tanit, è forse anche qui il suo lontano modello, poichè si tratta bensì di pietre nere – ha letto nel Creuzer che ai piedi del Libano anche Baal fu adorato sotto la forma di una pietra nera – ma di pietre nere che fanno da occhi e sono perciò luminose. La scena si svolge di notte ed il colosso che s'erge in fondo alla sala deve dominar tutto il quadro. Le cento fiaccole non riescono a rischiarare che la parte inferiore della sala rossa; le pareti sono così alte, la cupola così profonda che si ha sul capo come un cielo notturno e i tre occhi dell'idolo resi luminosi dal cerchio giallo, simili alla pietra splendente di Tanit, brillano come stelle nella notte [2]).

Secondo la struttura consueta dei templi antichi il tempio di Moloch avrebbe dovuto avere dinanzi un cortile chiuso da muro dove si compievano i sacrifici. Per aumentare la potenza dram-

---

1) Lo HAMILTON, *op. cit.*, p. 48, crede fornito lo spunto dalla figura dell'Ammon-Kneph alato su cui cfr. CREUZER, *op. cit.*, t. IV, n° 159. Ma non va dimenticata una fonte più naturale e più prossima; il Mignot gli ricordava già (XXXVIII, p. 47) che, secondo Eusebio, il Kronos fenicio aveva quattro ali, di cui « due erano spiegate, le altre due abbassate ». Dal momento che Baal Hammon corrisponde al Moloch flaubertiano e che gli ornamenti delle stele in onore della coppia suprema possono riferirsi tanto all'una quanto all'altra delle due divinità, sarebbe interessante sapere che cosa rappresenta il genietto con quattro ali sopra una stela a Tanit Penê-Baal e a Baal Hammon. (*Musée Lavigerie*, p. 29).

2) Si vedano, a complemento di quanto diciamo, i buoni rilievi dello HAMILTON, *op. cit.*, pp. 48-9.

matica ed il carattere religioso della grande scena in cui cozzano tra loro tragicamente la cupidigia gretta degli Annoni e l'ambizione geniale dei Barca, il Flaubert ha fatto della sala dei Cento il luogo stesso dei sacrifici. « Deux escaliers latéraux conduisaient à son sommet aplati; on n'en voyait pas la fin; c'était comme une montagne de cendres accumulées et *quelque chose d'indistinct fumait dessus lentement* » [1]). Ne nacquero delle difficoltà nel seguito del racconto. Egli voleva far partecipare al grande sacrificio tutta la massa dei cittadini, adunarla intorno al rogo come nel tempio di Ierapoli alla festa della primavera; voleva che la strage, come nel testo di Diodoro, fosse visibile agli assedianti. Fu perciò costretto a far uscire dal tempio quella forma animalesca di rogo. La trasportò nel foro, in quella ch'egli chiama piazza di Khamon, luogo, a detta di Orosio, non nuovo agli spettacoli macabri e alla folla curiosa [2]).

Il consueto contrasto tra Tanit e Moloch ispira pure la sua concezione del clero molochista. Da una parte i preti di Tanit, eunuchi, deboli e tremanti come vecchie, gracili, bianchi, muniti di lire più grandi di loro, perfettamente depilati. Dall'altra i preti di Moloch ben pasciuti dalla carne degli olocausti, muniti di coltello, con grandi barbacce. I sacerdoti di Atargatis erano tutti vestiti di bianco; il gran prete però era vestito di

---

[1]) Come nota giustamente lo Hamilton, *op. cit.*, p. 46, la descrizione dell'altare di Moloch è modellata su Pausan. V, 13. Ma è interessante aggiungere che anche in questo caso la prima spinta al suo lavoro fantastico gli è venuta dal Mignot (*Mém. de l'Acad. des Inscript.* xxxiv, 1770, p. 36): « Pausanias parle de plusieurs autels faits de la cendre des victimes; il y en avoit de tels à Pergame, à Samos, à Thèbes. A Didyme près de Mylet étoit un autel érigé, disoit-on, par Hercules le Thébain et construit avec du mortier délayé dans le sang des victimes. Mais le plus célèbre étoit celui de Jupiter d'Olympie; il étoit fait de la cendre des victimes offertes à Jupiter; le circuit de la base, sur laquelle il étoit posé, étoit de 125 pieds; depuis cette enceinte jusqu'à l'autel il y avoit 32 marches; l'autel avoit 22 pieds de hauteur. On arrivoit à cette enceinte par des degrés de pierre qui étoient aux deux côtés; de là jusqu'au haut de l'autel c'étoient des marches faites avec la cendre des victimes ».

[2]) IV, 6, 32-3: « Ob quam noxam in medio foro iussu Carthaginiensium patibulo suffixus crudele spectaculum suis præbuit ».

porpora ed aveva la tiara d'oro. Naturalmente in *Salammbô* anche Shahabarim porta un abito bianco; la porpora è assolutamente riservata ai sacerdoti di Moloch. Dobbiamo riconoscere, quanto a questi ultimi, che le fonti gli danno ragione. Del *pallium coccinatum* andavano fieri i sacerdoti di Saturnus-Moloch, secondo quanto attesta Tertulliano in un opuscolo già noto all'autore della *Tentation* [1]). Del resto, secondo la tradizione greco-romana, il colore purpureo è quello che si adatta meglio all'idea rappresentata da Moloch: purpurea è chiamata la morte da Omero, di porpora dovevano essere tinti i vestiti quando si sacrificava alle Eumenidi, la lana purpurea era necessaria nella religione dell'oltretomba, cioè nei misteri.

Essendo il carattere solare ed igneo comune a tutte le principali divinità di Cartagine, il Flaubert è talvolta imbarazzato nella distribuzione degli attributi divini. Vale anche per i Fenici la frase erodotea: τῶν ϑεῶν τῷ ταχίστῳ τῶν ϑνητῶν τὸ τάχιστον [2]). La stessa superstizione pare sia stata comune agli Ebrei [3]). Il Münter attribuisce il cavallo a Moloch [4]); il Flaubert invece ad Eshmun.

Conosciamo già i leoni mansueti del tempio di Moloch. Sono pure sacri al dio gli elefanti [5]). Come per le colombe tanitiche, invece di mostrarceli nel recinto sacro, dà loro per dimora le grandi case patrizie, quella di Amilcare soprattutto; la casa è per lui, come già abbiamo veduto, un riflesso del tempio. Quale fosse il culto per essi è mostrato più volte nel libro. Ciò che decide Amilcare ad accettare il comando della guerra contro i mercenari è la strage ch'essi hanno fatta dei suoi elefanti.

---

[1]) *Tent.* pp. 252-3. *De pallio*, cap. IV: « .... latioris purpuræ ambitio et galatici ruboris superiectio Saturnum commendat? ». Cfr. anche *De testimonio animæ*, c. 2. Siccome ai cristiani maschi che erano buttati alle fiere si dava il vestito dei preti di Saturno (specie di consacrazione sacrificale forse) non sarebbe anche questa una prova che il dio onorato di vittime umane restava *Saturnus* anche all'epoca cristiana?

[2]) *Herod.* I, 216. Cfr. il consueto Mignot, XXXVIII, pp. 47-8.

[3]) Così riconosce il Flaubert stesso, *Corresp.* III, p. 355.

[4]) Pagg. 14-15, n. 44.

[5]) Creuzer-Guigniault, II, I, 231-2; *Sal.* p. 355 et *passim*.

Le divinità minori.

Non era possibile ai tempi del Flaubert avere idee molto precise circa la gerarchia degli dei punici. La mancanza di una convinzione concreta al riguardo, le sue perplessità e le sue lacune di ricostruttore traspaiono nella imprecisione un po' torbida della sua visione artistica. Nel tempio di Moloch, dinanzi alla statua del dio, nel noto episodio ove il Flaubert ha riassunta la vita politico-religiosa di Cartagine, accanto ai pontefici di Tanit e di Moloch, non troviamo che il gran prete di Eschmoûn e il gran prete di Khamon. È passato sotto silenzio il dio Melqart. I quattro pontefici, seduti a croce nel mezzo del tempio, ispirano l'idea di una quattriade divina. Ma nella grande processione di divinità cui dà luogo l'ecatombe sacra a Moloch, tra gli dei maggiori che vanno ad umiliarsi dinanzi al loro principio ed a confondersi nel suo splendore, vediamo in testa il dio Melkarth. Seguono Khamon, Eschmoûn e gli dei Pateci. Ricordando a quali divinità, oltre che a Tanit, ella abbia domandato la pace e la luce dello spirito, Salammbô le ricorda in quest'ordine: Eschmoûn, Melkarth, Baal Khamon, i Cabiri. Nella processione della vittoria sfilano invece per primi i Pateci, poi Eschmoûn e Melkarth e via seguitando.

Comunque, al disotto della coppia suprema ha collocato confusamente la folla degli dei minori. Ha distinto però dai veri e proprii Baalim cananei, « sdoppiamenti del Baal supremo », le « forme inferiori della divinità ».



Di Eshmun [1]), assimilato ad 'Ασκληπιός dai Greci e ad Esculapio dai Romani, era nota la grande importanza in Cartagine.

[1]) La grafia flaubertiana *Eschmoûn* è seguita da quasi tutti gli archeologi francesi anche moderni. A p. 8, il Flaubert scrive *Baal-Eschmoûn,* forma non mai usata, che io sappia. Tanto più errata ai tempi del Flaubert, quando era opinione comune che *Eshmun* significasse *ottavo,* e fosse sottinteso *Cabiro.* Sul nome di Eshmun cfr. LIDZARSKI, *Eph. f. sem. Epigr.,* III, 1912, pp. 260 sgg.

Nelle sale del tempio di Esculapio aveva insegnato Apuleio, prendendo talora le mosse dal dio che lo ospitava e ch' egli sapeva caro al suo pubblico come uno degli dei *patrii* maggiori: « *vestros* etiam *deos* religiosius veneror » [1]). La grande quantità dei nomi teofori con *Eshmun* era già stata notata dal Gesenius [2]). Il Movers ed il Maury consideravano come suo equivalente greco il dio Iolao invocato da Annibale insieme colle massime divinità patrie, terzo membro della loro pretesa trinità cartaginese [3]). Strabone ed Appiano dicono che il suo tempio sorgeva proprio nel mezzo della città, sulla cima di Birsa, nell'Acropoli [4]); Appiano aggiunge che vi si saliva per sessanta gradini e che era μάλιστα τῶν ἄλλων ἐπιφανὲς καὶ πλούσιον. Nessuna di queste indicazioni restò vana per il Flaubert. Salammbô dice: « J'ai gravi les marches d'Eschmoûn » [5]). Dando alla parola ἐπιφανές il suo significato più concreto, tiene presente il celebre tempio ogni volta che l'insieme della città si ripresenta alla sua fantasia; corona con esso il paesaggio; lo circonda dei cipressi piramidali, destinati dapprima al santuario di Tanit, perchè spicchi più pittorescamente sullo sfondo; si ricorda della sua posizione dominante quando colloca sull' alto di quel tempio l'Annunciatore delle lune, quando fa salire sulla sua cupola Amilcare per studiare i venti e scrutar l' orizzonte. Tien conto del ragguaglio liviano, a noi già noto, sulle adunanze che vi avevano luogo di notte. Avendo assegnato ai Cento il tempio di Moloch, vi colloca le assemblee notturne dei Ricchi.

---

[1]) Apuleio, *Florides*, IV, 18. Citato dallo Hendreich, p. 216.

[2]) In *Allgemeine Encyklopädie* di Ersch u. Gruber, vol. XXI, p. 100, ad v. *Carthago*.

[3]) *Corresp.* III, p. 355. Vedi il mio citato art. sulle divinità del giuramento annibalico, pp. 271 sgg..

[4]) Strabone, XVII, iii, 14; Appiano, *Punica*, § 130. Un tempio ad Eshmun è attestato dall'epigrafia: *C. I. S.* n. 292, I, p. 333. Essendo pure dimostrata dai testi epigrafici l' assimilazione di Eshmun ad Asklepios (cfr. *Ibid.* 143, pp. 187 sgg.) non c'è dubbio possibile se l'Asclepieio di Strabone e di Appiano sia o no un tempio di Eshmun.

[5]) Appiano, *loc. cit.; Sal.* p. 63.

L'Eshmun fenicio, figlio di Sidiq, il giusto – cioè la legge immutabile che presiede ai movimenti del cosmo – ha innanzi tutto un carattere planetario, è il cielo stellato, l'insieme degli astri. Nella teogonia di Shahabarim la sua nascita è annunciata con queste parole: « Eschmoûn se déroula dans la sphère étoilée ». È suo attributo il serpente, che nella simbolica orientale accompagna per lo più le divinità planetarie e che simboleggerebbe appunto, secondo Clemente Alessandrino, la marcia sinuosa ed orbicolare dei pianeti. Resta fedele a queste nozioni anche il Flaubert e cerca di esprimerle con immediatezza moderna. L'insieme del mondo siderale diventa presso di lui l'anima cosmica, l'intelligenza; il simbolo del serpente acquista apparentemente una chiarezza maggiore. Il pitone d'Eschmoûn descrive sempre nel romanzo un gran cerchio nero: « l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue rappelait l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn » [1]). Sono in armonia con questo carattere del dio i particolari inventati, come per esempio le tendine « azzurre come l'etere » che chiudono il suo padiglione [2]).

Eschmoûn ha pure, in *Salammbô,* un significato nettamente solare. È anche lui un'incarnazione del principio igneo. Va riferito a lui quello che il romanziere dice dei cavalli a lui sacri: « C'étaient des bêtes saintes.... qui signifiaient par leur existence le mouvement, *l'idée du feu sous la forme la plus haute* ». Anche in questo il Flaubert è fedele alle fluttuazioni del mito: Eshmun ha il significato complesso che hanno i suoi fratelli Cabiri, che

---

[1]) Clemente Alessandrino, Στρόματα, V, 4; *Sal.* pp. 64, 233, 341, 407. Quanto all'idea dal Flaubert espressa che il serpente fosse per i Fenici il simbolo più antico della divinità, la sua fonte è il Mignot, *Mém. Acad. des Inscr.*, XXXIV, 1770, pp. 360 sgg. Il medesimo, a p. 361, parla del modo con cui gli Egiziani rappresentano il mondo: « un cercle de couleur aérienne environné de flammes, au milieu duquel ils mettoient un serpent pour désigner l'être qui lui avoit donné la vie et qui l'entretenoit. Les Phéniciens avoient aussi admis le serpent comme symbole de la divinitè à laquelle le monde devoit sa naissance et son arrangement ». Insiste sulle stesse idee nel vol. XXXVI, 1774, p. 41.

[2]) Pag. 341.

ha l'Apollo ellenico così simile a lui per tanti rispetti. Non c'è dubbio che in *Salammbô* egli sia identificato col sole. Verso lui nitriscono i cavalli sacri, poggiando i loro zoccoli sul parapetto di marmo del tempio, nel bosco di cipressi, quand'egli sta per alzarsi nel cielo di Cartagine a versare sulla città la pioggia d'oro delle sue vene [1]).

Nel romanzo è il sole anche Moloch. « Hommage à toi, Soleil », cantano gli uomini dal manto rosso. Ne nasce per il lettore qualche imbarazzo. Quando leggiamo che Amilcare è « un magistrato sacerdotale sotto la protezione del sole », non sappiamo se si tratti di Moloch o di Eschmoûn. Durante il sacrificio dei bambini è avvolto anche lui nel mantello purpureo dei preti di Moloch; ma all'adunanza dei Cento è il pontefice di Eschmoûn che gli dice solennemente di prendere il comando delle truppe cartaginesi contro i mercenari. Nel momento in cui rimette il piede sul suolo della patria, quando la città, dopo tanto esilio, riappare ai suoi occhi, lo sguardo di Amilcare si ferma fieramente sul tempio di Eschmoûn: « quand il fut sous l'escalier qui descendait de l'Acropole, Hamilcar releva la tête et les bras croisés, il regarda le temple d'Eschmoûn ». Non si capisce il perchè del suo atteggiamento. Non può essere, evidentemente, uno sguardo di ringraziamento al dio salvatore, il saluto del reduce a quello degli dei patrii con cui ha maggiori rapporti ideali o che gli riassume in quel momento pel primo la sua città e il suo passato. Nel tempio di Eschmoûn si radunavano i Ricchi. È probabile che Amilcare, l'idolo popolare, pensi nel vedere quel tempio ai nemici del suo partito, a quelli che gli hanno resa impossibile la vittoria e che vorranno forse ora la sua morte.

I Cabiri fenici erano pure venerati come scopritori dell'arte medica. Eshmun ha comune coi suoi fratelli questo carattere ed appunto per questo fu assimilato all'Asklepios greco ed all'Escu-

---

[1]) Nella *Corresp.* III, p. 355, dichiara egli stesso di avere attribuito ad Eschmoûn il cavallo, perchè sacro al sole in Pausania e nella Bibbia. (Cfr. MIGNOT, XXXVIII, p. 47-8). Vedi in proposito COLEMAN, *art. cit.*, pp. 47-8.

lapio latino. Anche in *Salammbô* la medicina è una delle attribuzioni del dio. « Tu sais - dice il medico di Annone - qu'un prêtre d'Eschmoûn observe autour du Chien les étoiles cruelles d'où dérive ta maladie. Elles pâlissent comme les macules de ta peau ». Il tempio di Eschmoûn è un luogo di cura: « Les convalescents qui couchaient dans le temple d'Eschmoûn s'étaient mis en marche dès l'aurore » [1]).

L'opera medica dei preti di Eshmun, più che curativa nel senso odierno della parola, doveva essere principalmente profetica. Si andava a dormire nel tempio di Eshmun, sulle pelli delle vittime offerte al dio, e dai sogni fatti nel luogo sacro si cercava d'indovinare il futuro. San Girolamo attesta ancora per i suoi tempi e per il tempio di Esculapio la sopravvivenza di questa costumanza orientale [2]). Nei passeggi del tempio, a quanto si deduce da un passo di Filostrato, si trattenevano retori, sofisti, filosofi a chiacchierare coi pazienti e ad aiutare i preti ad interpretare i loro sogni [3]). Dato che il Dio della medicina era al tempo stesso un'incarnazione solare ed una divinità planetaria, è logico pensare, come ha pensato il Flaubert, che fosse molto in uso l'astrologia. I serpenti che si allevavano nel tempio di Eshmun servivano essi pure allo scopo, poichè dal loro contegno si potevano trarre presagi. Anche sotto l'aspetto medico, il serpente è l'attributo, il simbolo tipico di Eshmun. Il pitone nero di Salammbô è un difficile enimma appunto perchè cogli altri caratteri già noti il Flaubert vi ha mescolato anche il carattere cabirico; deve servire esso pure, come i serpenti di Eshmun, a fornire dei presagi, a guarire magicamente i mali dell'eroina. Al lettore comune la breve storia del serpente nero, bassorilievo bizzarro alla statua di Salammbô innamorata, sembra una stra-

---

[1]) Sul carattere medico dei Cabiri vedi Filone di Biblo in *F. H. G.* III, p. 467. Sulla professione medica dei preti di Eshmun e sulle cure praticate nel tempio vedi MÜNTER, pp. 93 sgg. e CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, p. 243.

[2]) *Comment. in Isaiam proph.* XVIII, 45.

[3]) *Vita Apoll.* I, 11.

nezza piuttosto meschina. È invece un bell'esempio di cura magica [1]).

È legittimo, e conforme alla mentalità religiosa antica, il passaggio all'idea più generale di dio salvatore. Onde il ringraziamento di Spendius, liberato dalla prigione: « Salut d'abord à toi, Baal-Eschmoûn liberateur, que les gens de ma patrie appellent Esculape.... » [2]).

Il Flaubert poteva già aver notizia delle monete delle Baleari su cui Eshmun è raffigurato nell'atto di tenere un serpente e con otto raggi intorno al capo. Un *aureus* cartaginese di Settimio Severo rappresenta su una delle sue facce il tempio e la figura del dio: è appoggiato sopra un bastone intorno a cui è avvolto un serpente ed ai suoi piedi, a destra e a sinistra, sono due serpenti attorcigliati, ritti sulle loro spire. Una moneta di Berito, che rappresenta probabilmente lo stesso Eshmun, presenta pure ai due lati del dio, simmetricamente, due dragoni [3]). Il Flaubert ci diede come unica espressione plastica di Eshmun il serpente. Applicò alla lettera il motto ovidiano: « in serpente deus » [4]).

Il vestito dei preti di Eshmun non lo ha interessato gran

---

[1]) COLEMAN, *Some inconsistances in Flaubert's "Salammbô"*, in *Mod. Lang. Notes*, 1912, XXVII, p. 124: « The reader finds difficulty in accepting the fact that Salammbô did not perceive the symptoms of the serpent's malady to be due merely to the time having come for him to cast his skin ». Tanto vale sorridere dei primordi dell'arte medica e delle superstizioni primitive. Tali cure presupponevano la credulità, la tendenza all'autosuggestione, l'emotività isterica. I presagi variavano secondo i bisogni psichici del malato: quando il serpente migliora ciò sembra a Salammbô di buon augurio (pp. 241-2); quando invece deperisce e riammala, Taanach se ne rallegra convinta ch'egli guarisce la sua padrona prendendole il suo male. Quanto al serpente come *genio domestico* cfr. HAMILTON, *op. cit.*, p. 78.

[2]) Il Flaubert – come del resto i suoi contemporanei – non fa mai distinzione per le divinità ritenute corrispondenti tra i nomi greci e quelli romani. Su Eshmun ἐλευθέριος cfr. HAMILTON, *op. cit.*, p. 80.

[3]) Si veda BABELON, *Le dieu Eschmoun*, in *Compt. rend. Acad. des Inscript. et Bell. Lett.* 1904, I, p. 231-239.

[4]) *Sal.* p. 341. Cfr. OVIDIO, *Metam.* XV, 670; LIVIUS, *Epit. libr. XI*, a proposito di Esculapio in Epidauro: « anguis in quo ipsum numen esse constabat ».

che. Tertulliano si fa beffe di loro nel suo trattatello *De pallio* per la loro mania di abbigliarsi alla greca, per l'attenzione eccessiva alle pieghe del loro manto: « hoc pallium morosius ordinatum et crepidae grecatae Aesculapio adulantur ». E lo sapeva bene il Flaubert, poichè ritorse l'accusa contro il retore stesso facendogli dire da Sant'Antonio: « Vous! vous qui déclamiez tant contre le luxe des femmes.... vous voilà habillé comme les philosophes stoïques! ». In *Salammbô* si limita a presentarci il gran prete di Eschmoûn in veste di giacinto – il color giacinto per gli antichi era color porpora scuro – dà agli altri preti dei mantelli di lino.

Oltre ai cavalli ed ai serpenti consacra ad Eschmoûn i galli. È perfettamente nella tradizione [1]).



A detta di Appiano, sorgeva sull'ἀγορά di Cartagine, a poca distanza dal porto, un tempio di Apollo: ἱερὸν Ἀπόλλωνος οὗ τό τε ἄγαλμα κατάχρυσον ἦν καὶ δῶμα αὐτῷ χρυσήλατον ἀπὸ χιλίων ταλάντων σταθμοῦ περιέκειτο [2]). Il Flaubert ha identificato questo Ἀπόλλων di Appiano col dio Baal Hammon [3]). Ho già detto quale nodo critico egli abbia spezzato violentemente con questo ripiego.

Tra le varie incarnazioni solari, dopo Moloch, la forza, e dopo Eschmoûn, la fiamma astratta, Baal Khamon [4]) doveva essere il sole materiale che rischiara e feconda la terra. Nella teogonia citata, Shahabarim, dopo aver detto che Eschmoûn si spiegò nella sfera

---

[1]) Cfr. P. Girard, *L'asclépiéion d'Athènes*, Paris, 1882, p. 115. L. Heuzey, in *Revue d'Assyriologie*, t. II, 1892, p. 155, si domanda a proposito di un dio barbuto, colla testa coperta di piume di gallo, se non sia per caso Esculapio.

[2]) *Pun.* 127. Il Münter, pp. 32 sgg., non è sfavorevole all'idea che si tratti dell'Apollo greco. Il Dureau De La Malle, *op. cit.*, p. 77, lo chiama vagamente Bâl o Helios o Apollo.

[3]) Vassel, *art. cit.*, p. 42 dell'estratto, sostiene la possibilità di una simile interpretazione. Non gli è contrario lo Gsell, *op. cit.*, II, p. 81, n. 5.

[4]) Grafia estremamente arbitraria. Deplorevole è pure l'abitudine del Flaubert di chiamare il dio semplicemente Khamon. Si è avuto, rarissimamente, *Baal* solo; non si è mai avuto solo, per quanto risulta finora, *Hammon*.

stellata, aggiunge che Khamon « rayonna dans le soleil ». Si notino pure le parole di Salammbô: « J'ai poussé les portes de Baal-Khamon, *éclaireur et fertilisateur* ». Ma nel corso dell'opera egli restò un semplice nome e il significato proprio di Helios fu assorbito pure da Eschmoûn. Le poche allusioni che lo riguardano non ci rivelano nulla di più sulla sua personalità divina. Nella solennità del sacrificio a Moloch lo vediamo rappresentato da un « phallus d'ivoire bordé d'un cercle de pierreries » e questo, mentre ci conferma la prima concezione dell'artista, il carattere concreto e terrestre della forza ignea in lui incarnata, ci ricorda le pagine del Gesenius sui suoi attributi tanitici, sulla sua parentela colla dea; perciò è dei vari dei solari il più vicino a Tanit. Conformemente ad Appiano, il Flaubert fa brillare sotto il sole le sue tegole d'oro [1]. Ai suoi sacerdoti, tanto per distinguerli dagli altri, e senza avere nessun dato al riguardo, dà delle vesti di lana rossiccia [2].



Senza nessun rilievo, di gran lunga inferiore alla importanza reale ch'egli dovrebbe avere in Cartagine, è in *Salammbô* l'Ercole tirio. Non abbiamo sul suo tempio e sul suo culto in Cartagine notizie dirette; ma è già una prova bastante dell'au-

---

[1]) Pag. 21: « Les éperons des galères étincelaient, le toit de Khamon paraissait tout en flammes et l'on apercevait des lueurs au fond des temples dont les portes s'ouvraient ». Come al solito, il Flaubert crede qui di aver messo sulla carta quello che aveva nel pensiero. Questa frase è piena per lui di sfavillii d'oro. Ha letto nel Montesquieu, in cento altri, essere tale la ricchezza cartaginese che erano d'oro i rostri delle loro navi; sa che il suo tempio di Khamon è il tempio dorato di 'Απόλλων di cui parla Appiano; Appiano gli ha detto – ed egli crede lo sappiano tutti – che c'erano dentro i templi delle statue d'oro.

[2]) Si ha tuttavia l'impressione, leggendo, che Khamon abbia una certa parte nell'opera; ciò dipende unicamente dal fatto che il suo tempio si trova sull' 'Αγορά, ai piedi dell'Acropoli, presso il porto, in uno dei punti più importanti della città. Troviamo, ad esempio, a proposito dei mercenari: « Il y avait des lumières dans le temple de Khamon. Il se souvinrent d'Hamilcar ». Ciò succede semplicemente perchè Amilcare era suffeta del mare e sorgeva a pochi passi dal tempio la casa dell'ammiraglio.

torità religiosa di Tiro sulla potente colonia il passo citato di Diodoro. Giustino aggiunge che il Cartaginese Cartalo fu nominato dai Tirî sacerdote di Melqart in Cartagine ed ebbe da essi il manto di porpora e l'infula [1]). Melqart è ricordato da Annibale, subito dopo la dea di Cartagine, nel noto giuramento. I nomi teofori composti con Melqart sono tra i più comuni.

Il pensiero del Flaubert in proposito è piuttosto impreciso. In bocca al gran prete di Tanit Melkarth è semplicemente l'anno solare, che muore dopo aver compiute le sue dodici fatiche, cioè i dodici mesi, e nel cui tempio di Cadice l'Anno aveva un altare [2]). Appena Baal-Khamon ebbe raggiato nel sole « Melkarth avec ses bras le poussa derrière Gadès ». Densa e concisa metafora che vuol far pensare ad un tempo al carattere solare ed eroico del dio, alle colonne che da lui hanno nome, al suo famoso tempio gaditano.

All'assemblea dei Cento nel tempio di Moloch non è ammesso il gran prete di Melkarth. Se non è semplice svista, è stato escluso come prete di un dio quasi straniero, rappresentante, senza dubbio non punico, di un culto ormai lontano: se il passo di Diodoro dimostra il perdurare dei vincoli tra la colonia e la madrepatria lascia però anche capire che tali vincoli si erano molto allentati e l'onore fatto dai Tirî a Cartalo, mentre ci prova che le alte cariche in quel culto continuavano ad essere concesse dal tempio principale di Tiro, consistè forse principalmente nella scelta di un sacerdote locale [3]).

Il Flaubert non cade nell'errore generalmente accolto ai suoi tempi, che il Melqart di Cartagine non sia altri che Moloch.

---

[1]) XVIII, 7.

[2]) EUSTATHIUS in *Dionys. Perieg.*, § LXV.

[3]) È quindi ingiusta, sotto ogni aspetto, l'accusa del PÉZARD, *art. cit.*, p. 633, che il Flaubert abbia fatto un posto notevole nel suo volume a divinità che come Melqart ed Eshmun non vi avevano culto ufficiale. Quanto agli altri dei pure incriminati dal Pézard, cioè Baal Peor, Baal Zebub, Tammuz, Gurzil, Matisman, non so se sia equivoco o malafede contrapporre il favore di cui godono nel romanzo all'oblio in cui vi è lasciato Baal Hammon. Vi sono appena citati!

Si limita a metterlo tra gli sdoppiamenti del gran dio solare. E si guarda bene dall'attribuirgli caratteri che possano suggerire l'idea della sua identità col dio supremo, col Kronos delle fonti classiche: ne resterebbe offuscata la potenza dominatrice del suo Moloch e rotta l'unità estetica della sua visione. Il lettore non deve sapere ciò che dell'Ercole punico dice Plinio: « ad quem Poeni *omnibus annis humana sacrificaverant victima* » [1]).

Tolse anche un po' al Baal di Tiro del suo prestigio divino, nel concetto del nostro autore, l'essere stato assimilato ad Eracle e ad Ercole, ad un semplice eroe trasfigurato dalla fantasia popolare fino all'altezza del simbolo. C'è una punta di disprezzo in queste sue parole: « Hercule que les Chananéens *confondaient* avec le Soleil ».

Sorvolò pure sopra un altro carattere di Melqart, sul suo significato profondo di dio fenicio, nazionale. Nel suo culto soprattutto si esprimeva e si conservava l'istinto di razza dei fenici dispersi pel mondo, lontani dalla vecchia patria. Salammbô chiama bensì Melkarth « patrono delle colonie tirie » [2]). Ma quando, per mostrare la nuova popolarità di Moloch, il Flaubert nota la grande attesa della festa tre volte santa, in cui dall'alto di un rogo un'aquila spiccava il volo verso il cielo, egli aggiunge a torto che era quello un messaggio del popolo al suo Baal supremo, una specie di ricongiungimento colla forza del sole. La festa cui egli allude – e che avrebbe dovuto tentare di più il suo pennello di artista – era la massima solennità melqartiana. Era l'apoteosi del dio, la rappresentazione della sua morte sul rogo – l'equivalente fenicio della morte di Herakles sul monte Oeta – e l'aquila che spicca il volo verso il cielo è il simbolo consueto dell'anima che si avvia al suo viaggio astrale. A quella festa famosa si associavano tutte le colonie tirie, inviando doni, teorie, rappresentanti. Solennità intercoloniale che manteneva vivo il senso della stirpe

---

[1]) *Nat. Hist.* XXXVI, 5 (39).

[2]) *Sal.* p. 63; DIOD. XX, 14. Sapeva certo il Flaubert che CICERONE, *De nat. deor.*, III, 16, chiama Cartagine figlia di Ercole.

e della fede avita, e che aveva probabilmente la chiassosità pittoresca e l'elevatezza simbolica delle famose feste interelleniche. [1])

È opinione del Münter e di altri mitologi che Melqart fosse anche adorato in Cartagine come dio della guerra. Così deve credere anche il Flaubert. Prima di partire per la guerra, Amilcare ha invocato Melkarth poichè trova ancora al ritorno la cenere dei profumi bruciati per scongiurarlo. Dopo la vittoria, si votano degli olocausti per Melkarth. Ercole era l'ideale - dice il Flaubert - che splendeva all'orizzonte degli eserciti [2]).

Se crediamo ai lessicografi, fu anche adorato un Eracle ἀλεξίκακος; troviamo un Ἡρακλῆς σωτῆρ sulle tetradramme di Taso; Filostrato, nella sua *Vita di Apollonio* ben conosciuta dal Flaubert, lo chiama καθαρὸς καὶ τοῖς ἀνθρώποις εὔνους. Dobbiamo perciò sospettare qualcosa di più che una traccia del noto scongiuro classico *per Ercole* nella frase flaubertiana: « On invoquait tout haut la faveur de Melkarth et tous bas sa malédiction » [3]).

Nel tempio di Melqart a Tiro pare non esistesse nessuna statua del dio: Erodoto non ne fa cenno. Le fonti relative al celebre tempio gaditano lasciano immaginare, come unica rappresentazione del dio, un fuoco eterno sul suo altare. Diventa chiaro perchè in *Salammbô* Melqart sia raffigurato unicamente come una fiamma di petrolio. Si noti che anche in questo particolare è posta in rilievo l'inferiorità quasi terrena di Melkarth, considerato come dio solare, di fronte alle incarnazioni di un principio igneo più generale e più alto. Se pure il Flaubert non ha voluto associare all'idea del fuoco quella di paesi remoti, memore che Melqart è il dio dei viaggi lontani, delle navigazioni

---

[1]) La fonte specifica del Flaubert, oltre alle allusioni frequenti in opere antiche e moderne (vedi lo stesso MICHELET, *Hist. rom.*, I, p. 245), fu la moneta di Taso N.° 37 nel *Recueil* del PELLERIN, II, tav. 74. Egli fuse questa festa speciale colla festa detta *del rogo* descritta dallo Pseudo-Luciano. Attribuì la festa a Moloch, essendo l'aquila comunemente ritenuta come sacra al sole.

[2]) MÜNTER, p. 41; *Sal.* pp. 141, 214, 77.

[3]) Siccome questi scongiuri si fanno qui dai cittadini di Cartagine nelle loro visite ai soldati, può anche darsi che Melkarth sia qui invocato più che altro come divinità militare.

avventurose [1]). Tanto più che sembra ispirato dallo stesso concetto un altro particolare melqartiano da lui ideato: i rami di corallo che ornano il tetto del suo santuario.

La sua ricostruzione del tempio di Melqart è fatta col consueto metodo che già conosciamo. Il santuario di Apollo-Baal Khamon era ricoperto di tegole d'oro; quello di Melkarth, più basso nella gerarchia degli dei solari, sarà rivestito soltanto di lamiere d'argento. Durante la conquista della città i rivestimenti aurei del tempio di Apollo furono saccheggiati: in *Salammbô* Amilcare fa strappare dai suoi schiavi la rivestitura argentea del tempio di Melkarth [2]). Nel santuario di Melqart a Cadice era famoso l'olivo d'oro di Pigmalione: questa meraviglia non mancherà nemmeno a Cartagine e Salammbô potrà dire: « J'ai dormi sous l'olivier d'or de Melkarth » [3]).

Quali ci vengono descritti da Silio Italico, i preti di Melqart andavano a piedi nudi. È forse un prete di Melkarth quello che il Flaubert fa apparire nella profondità dei portici « nu-pieds, drapé d'un manteau sombre » [4]). Il colore di Melkarth è quello press'a poco degli altri dei solari: il rosso. Il padiglione del dio è di porpora fine. Contrariamente al suo criterio di far corrispondere per ogni dio il colore del padiglione a quello degli abiti sacerdotali, dà ai preti di Melkarth delle tonache violacee [5]).

---

1) CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, 240; *Sal.* p. 341.

2) APPIANO, *Pun.* 79; VALER. MAX. I, 1; *Sal.* p. 322.

3) FILOSTRATO, *op. cit.* V, 5, 1: « .... degno è pure, dicono, di ammirazione, l'olivo d'oro di Pigmalione – poichè fa parte anch'esso delle cose sacre dell'Eracleio – sia che si consideri l'arte con cui sono fatti i rami, sia che invece si consideri il frutto.... » ; *Sal.* p. 63. Volendo non solo raccontare le esperienze religiose della sua eroina, ma iniziare anche un po' i suoi lettori al mondo religioso di Cartagine, il Flaubert non ha riflettuto che nei templi di Melqart molto probabilmente le donne non entravano. « Femineos prohibent gressus » dice per quello gaditano Silio Italico (*Pun.* III, 22). Lo stesso si può dire pei templi romani di Ercole.

4) SILIO ITALICO, *Pun.* III, 26; *Sal.* p. 69.

5) Secondo JUSTIN. XVIII, 17, i sacerdoti di Melqart avevano il manto di porpora. Secondo SILIO ITALICO, III, 23, durante i sacrifizi indossavano una veste di lino.



Tra le forme divine superiori il Flaubert colloca pure gli dei Pateci. Sono una delle creazioni più vive del libro: mettono una nota gaia in quel mondo sinistro senza turbare l'armonia dell'insieme. Vale fondamentalmente anche per i Pateci di *Salammbô* la definizione del Gesenius: « *pigmaeis similes* quos in prora navium statuebant » [1]. Il Flaubert ne descrive con compiacenza la goffa, grottesca mostruosità: « divinités à tête hideuse, colossales ou trapues, avec des ventres énormes ou démesurément aplatis, ouvrant la gueule, écartant les bras » [2]. Fedele alla sua abitudine di esprimere con simboli religiosi gli stati d'animo collettivi, fa parlare per mezzo loro l'anima popolare di Cartagine. Li vediamo ben strofinati di burro e di cinnamomo, quasi vivi sotto la loro tinta fresca, dopo la vittoria; coi cadaveri dei nemici uccisi tra le braccia; con dei ceri accesi sulla fronte od avviluppati in veli neri nei momenti di rovina. Dovrebbero essere in numero limitato, tanto più ch'egli immagina per essi un ordine religioso speciale, « les desservants des dieux pataeques », e lascia credere che sieno disposti intorno al tempio di Khamon. In realtà sono infiniti: « À l'angle des frontons, sur le sommet des murs, au coin des places, *partout* ». Ogni casa di Cartagine porta innanzi, come una galera punica, il suo mostro protettore. È evidente che il Flaubert ne ha fatto una cosa sola coi « simulacra brevia » di cui parla Servio, compagni quasi inseparabili della vita quotidiana [3]; coi « lapides oleo perfusi » di cui parla Sant'Agostino [4].

Ai tempi del Flaubert non si faceva nessuna distinzione tra i Pateci e i Cabiri. Non solo: ma non si distingueva affatto nella confusa materia che cosa spettasse ai Cabiri fenici ed ai

---

1) Pag. 412. La fonte principale è HEROD. III, 37.
2) *Sal.* pp. 69, 214, 341.
3) *Ad. Aeneid.* VI, 68.
4) *De civ. dei*, XVI, c. 38.

Cabiri pelasgi [1]). Il Flaubert ha intuito vagamente le difficoltà del problema e, senza ribellarsi decisamente alla concezione tradizionale, l'ha nel fatto superata. In *Salammbô* Cabiri e Pateci sono due cose diverse. *Cabiro* resta un termine pieno di nobiltà, un simbolo del principio igneo applicabile anche alle divinità uranie e siderali; per il Flaubert è un cabiro anche 'Αστάρτη ἡ μεγίστη. Assai più che i Cabiri celesti [2]), pare lo interessino i Cabiri sotterranei, gli « operis metallici inventores », quelli che Fozio chiama Ἥφαιστοι ἢ Τιτᾶνες e che le monete cabiriche di Cossura e di Tessalonica rappresentano col martello, come veri e propri Vulcani. Shahabarim, nella sua genealogia degli dei fenici, li fa simboli del fuoco terrestre: « Les Kabyrim descendirent sous les volcans ». Salammbô dice di avere sacrificato: « aux Kabyres souterrains ». Nel *tesoro* di Amilcare si erge la statua del Cabiro Aletes scopritore delle miniere della Celtiberia [3]).

Nessun accenno ai misteri di Samotracia, alla morte cabirica, ai molti problemi dell'arruffata materia. A meno che la parola *mistero* abbia richiamato alla mente i Cabiri nella frase: « le vieillard lui jura par les Kabyres que le mystère était gardé ».



Non meno di ogni altra città antica Cartagine ha creduto che anche gli dei degli altri popoli fossero veri dei: Annibale nel suo trattato con Filippo il Macedone giura anche per gli dei della Macedonia e della Grecia, l'Annone di Plauto s'inchina riverente agli dei ed alle dee della città dove arriva. La sua posizione nel mediterraneo, lo sviluppo delle sue relazioni commerciali dovevano farne anche dal punto di vista religioso e già dai

---

[1]) L'identità dei Pateci e dei Cabiri era affermata concordemente dalle sue fonti: dal SELDEN, pp. 265 sgg.; dal GESENIUS, p. 412; dal MÜNTER, p. 87; dal MOVERS, pp. 652 sgg.; dal CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, p. 242. Lo stesso MICHELET, *Hist. rom.*, I, 244 parla dei Cabiri « au ventre énorme ».

[2]) Mâtho invoca « i Sette Cabiri » (p. 39); Amilcare « gli otto fuochi dei Cabiri » (p. 159).

[3]) POLYB. X, 10.

tempi dell'indipendenza, un magnifico centro cosmopolita. Colla rivista religiosa che precede il sacrificio dei bambini il Flaubert ha voluto dar l'impressione di quel cozzo pittoresco di religioni e di culti, più però coll'esotismo bizzarro dei nomi e colla stranezza dei simboli che con dati di fatto concreti. La maggior parte delle divinità da lui evocate non furono forse mai venerate in Cartagine; per molte di esse la formula da lui adottata è insufficiente o infelice.

Sfilano, nella sua rassegna delle forme divine inferiori, « Baal-Péor, dieu des monts sacrés », « Baal-Zeboub dieu de la corruption ». Il primo non è che il monte Peor considerato ed adorato come un dio e diventa qui dio « dei monti sacri » per puro scrupolo ritmico, perchè caduto in una delle solite enumerazioni di stampo vittorughiano a cesure quasi equidistanti ed a struttura sintattica obbligata; i vari membri della frase sono modellati sul membro iniziale: « Baal-Shamin dieu des espaces célestes ». Baal-Zeboub non è il dio della corruzione, ma il dio ἀπομυῖος, che tiene lontane le mosche. Sono designazioni assai vaghe quelle che seguono: « l'Adramélech de la Chaldée, le Kijun des Syriens ». Adramelech è il dio tutelare di quella che Beroso chiama la « città del sole » ed è difatti una specie di Marte solare, di Moloch caldeo; Chijun è il nome del pianeta Saturno e del suo simbolo [1]).

Meno improbabile la conoscenza in Cartagine di Derceto e di Tammuz, di cui già abbiamo toccato. Pronunciato da Salammbô il nome Tammuz acquista però un valore speciale: è, nel pensiero del Flaubert, un tratto opportuno per ricordare la sensualità mistica dell'eroina e riceve luce dalle parole che il romanziere scriveva sulla misticità femminile: « Ne voyez-vous pas qu'elles sont toutes amoureuses d'Adonis! » [2]).

---

[1]) Per queste varie divinità minori mi sembra che il Flaubert abbia avuto presenti M. ANDR. BEYERI *Ad Joh. Seldeni de Dis Syris Syntagmata additamenta*, pp. 319 sgg.

[2]) Salammbô, salutando l'arrivo del padre (pag. 165): « le Maître qui revient est comme Tammouz ressuscité ». Vedi *Corresp.* III, p. 206.

Ebbe invece sicuramente tempio e culto in Cartagine « Baal-Samin, dieu des espaces célestes ». Un'iscrizione cartaginese nomina un certo Annone prete del Baal-Celeste, un santuario di Baal Shamen esisteva pure nell'isola degli Sparvieri presso l'emporio punico di Cagliari. È l'unico dio fenicio di cui Filone non ci dia una spiegazione evemeristica, di cui cioè rispetti la natura divina. Se, come può essere sostenuto, corrisponde a Baal Shamen il Ζεύς con cui si apre l'invocazione religiosa di Annibale nel suo trattato con Filippo di Macedonia, egli conservava ancora nel panteon ufficiale di Cartagine il posto più alto. Il Flaubert lo immagina come un dio secondario, più orientale che punico [1]).

Il giuramento annibalico tante volte citato – noto anche, come vedemmo, al Flaubert – ci permette di accogliere come probabili alcune sue intuizioni a primo aspetto arbitrarie. Non abbiamo nessuna notizia diretta sul culto di cui egli ci parla delle stelle vere e proprie: ma nel trattato di Annibale sono invocati, nella semplice qualità astrale, indipendentemente secondo me da ogni interpretazione simbolica, magica o cosmica, il sole e la luna [2]). Così pure non sono di una esclusiva grecità le parole di Salammbô: « J'ai sacrifié.... aux dieux des bois, des vents, des fleuves et des montagnes ». Annibale, suo fratello, giura anche lui ἐναντίον ποταμῶν καὶ λειμόνων καὶ ὑδάτων [3]).

Sul culto degli Abbadiri, « pietre cadute dalla luna », ebbe garante Sant'Agostino: « Poenos habere in sacerdotibus Eucaddires et in numinibus Abbadires ». Ci vide forse una semplice variante del culto della pietra nera nella religione della *Magna Mater;* per tale associazione immaginò i preti degli Abbadiri: « serrés dans des bandes d'étoffe phrygienne » [4]).

---

[1]) Vedi MUELLER, *Fragm. Hist. Graec.*. III, 565; *C. I. S.* I, 379, p. 416; I, 139, p. 183; PLAUTO, *Paen.* V, II, 67. Cfr. LIDZBARSKI, *Ephem. f. sem. Epigr.* I, 1902, p. 247; *Sal.* p. 342. Ne parla SELDEN, p. 135. CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, 228, lo identifica con Moloch.

[2]) *Sal.* p. 342; POLYB. VII, 9.

[3]) *Sal.* p. 63; POLYB. VII, 9.

[4]) *Sal.* p. 342; SANT'AGOSTINO, *Epist.* 17 (citato anche dal GESENIUS, p. 384).

Secondo Diodoro, durante la guerra tra Cartagine e Dionigi il Vecchio, le truppe del cartaginese Imilcone, avendo saccheggiato il tempio di Demetra e Persefone nell'Acradina di Siracusa, furono colpite dalla peste e da altri disastri. Per placare le due divinità nemiche i Cartaginesi introdussero il loro culto in Cartagine secondo il rito greco, innalzarono al loro sacerdozio alcuni dei più cospicui cittadini, chiamarono al servizio delle due dee dei greci esperti nella loro religione [1]). Il Flaubert è al corrente di tutte queste cose. Sostituendo, colla consueta indifferenza, al nome greco della coppia divina l'equivalente romano, fa sorgere sulla collina di Birsa un tempio di Cerere e Proserpina « in espiazione degli orrori commessi all'assedio di Siracusa ». Sa che i preti di quel tempio sono greci, poichè fa loro salmodiare a bassa voce durante la processione un *thesmoforion* in dialetto megarese e mormorare, durante la strage dei bambini, la formula eleusina: Versa la pioggia, genera! [2]).

Contaminò le notizie spettanti alla Demetra greca con quelle relative alla *Ceres Africana:* si lasciò condurre da lievi scrupoli d'arte molto lontano dal vero. Il clero di Demetra, prevalentemente femminile, era famoso per la sua purezza; ne informa eloquentemente Luciano. La castità è pure il carattere distintivo delle sacerdotesse addette al culto della Cerere africana. Si desume da alcuni passi di Tertulliano - noti certamente al Flaubert perchè riprodotti tra l'altro dallo Hendreich - che il sacerdozio di Cerere era per lo più una vedovanza volontaria, una ferma rinuncia a qualsiasi contatto maschile: « Cereris sacer-

---

1) DIODORO, XIV, 63 e 77. Siccome lo stesso storico racconta, XI, 26, che Gelone, dopo la vittoria d'Imera, impose ai Cartaginesi la costruzione di due templi, credono alcuni che si tratti già delle due dee in questione. Comunque, la presenza del loro culto in Cartagine per l'epoca in cui si svolgono gli avvenimenti del libro ha avuto la conferma epigrafica: vedi FR. LENORMANT, *Un ex-voto Carthaginois*, in *Gazette archéol.*, 1881, pp. 77 e sgg.

2) *Sal.* pp. 218, 344, 349. Non so se alluda a tali preti il Flaubert quando dice di Shahabarim: « *la nuit* parfois il recevait des Grecs pour les interroger ». *Di notte*, poichè il romanziere conosce il passo di JUSTINUS, XX, V: « Factum senatus consultum ne quis postea Carthaginiensis aut literis graecis aut sermoni studeret; ne aut loqui cum hoste aut scribere sine interprete posset ».

dotes, viventibus etiam viris, amica separatione viduantur » [1]) – « adempto contactu masculorum usque ad oscula filiorum » [2]). In *Salammbô* il culto di Cerere è presentato come una varietà di quello tanitico; è suo simbolo la *cista sacra*. Siccome dal gran sacrificio col fuoco i preti di Tanit restano esclusi, dovrebbero restare assenti i preti di Cerere. Lo capisce il Flaubert; ce li mostra mortificati ed incerti, raccolti in disparte in una delle vie che danno sulla piazza, costretti dal terrore a rinnegare se stessi. Sciupando Aristofane toglie però ai cori di Cerere qualsiasi voce femminile. Non è una concessione eccezionale al carattere molochistico del momento. Anche quando il principio femminile trionfa, nella festa trionfale con cui si chiudono la guerra e il romanzo, benchè tutto il sacerdotame femmineo invada esso pure le strade, cercheremmo invano le sacerdotesse di Cerere. Nulla attenua, dividendola, la forte impressione che deve produrre lo sciame rumoroso e multicolore delle ancelle di Tanit. D'altra parte, ci vien fatto sapere ad un certo momento che le mogli dei mercenari, cacciate senza misericordia da Mâtho, vennero sotto le mura della città ad implorare la protezione di Cerere e di Proserpina. L'autore non ci dà nessuna spiegazione maggiore. Non può trattarsi qui che della Cerere Africana presso cui trovavano un rifugio le matrone « durissima quidem oblivione a matrimonio allectae », specie di monache antiche, vestite di bianco, ornate anch'esse della caratteristica *vitta* [3]). Non era possibile precisar maggiormente: avrebbe fatto ridere questa tentata monacazione in massa di un tal branco di donne.

C'è anche in *Salammbô* il tentativo di ricostituire un qualche panteon barbarico. « Les dieux des barbares » potevano costituire per una volta o due una comoda collettività divina [4]), ma

---

[1]) *De Monog.* c. 17.

[2]) *Exhort. cast.* c. 13.

[3]) TERTULLIANO, *De pallio*, c. 4.

[4]) Pag. 76; « les délégués des soldats et ceux du Grand Conseil se réconcilièrent, en jurant par le Génie de Carthage et *les dieux des Barbares* ». Cfr. p. 384, ove Annone scongiura i barbari « au nom de leurs dieux ».

era esteticamente necessario dare l'illusione di qualche nome preciso.

Glieli fornì il grammatico africano Corippo, fonte un po' tarda rispetto al tempo di cui egli trattava, ma non priva tuttavia di qualche valore storico [1]).

Quando sta per essere avvolta da Mâtho nel velo della dea e grida spaventata al soccorso, con una raffinatezza di cui non la crederemmo capace, Salammbô invoca contro il rapitore gli dei barbari in cui sa ch'egli crede: « Haine, vengeance, massacre et douleur! Que Gurzil dieu des batailles te déchire! Que Matisman dieu des morts t'étouffe et que l'autre, celui qu'il ne faut pas nommer, te brûle! ». Sono press'a poco i principali idoli della *acies maurusia* elencati da Corippo:

> Hi mactant Gurzil, multi tibi, corniger Ammon,
> Hi Sinifere colunt, quem Mazax numine Martis
> Accipit atque deum belli putat esse potentem,
> Mastiman alii. Maurorum hoc nomine gentes
> Taenarium dixere Iovem, cui sanguine multo
> Humani generis mactatur victima pesti [2]).

Fuorviato dall'annotatore francese che si domanda oziosamente, senza consultare direttamente la fonte, se per caso il Gurzil citato dal Creuzer non sia il Marte di quella popolazione, il Flaubert fa dio delle battaglie non più Sinifere, ma Gurzil [3]). *Mastiman* diventa *Matisman.* L'« altro », come già sappiamo, è Moloch, il « corniger Ammon » del testo corippiano. Pareva già acquisito alla scienza mitologica che il culto di Moloch abbia dominato in tutta l'Africa del Nord, dall'Etiopia e dall'Egitto fino alla Gran Sirti - patria di Mâtho - ed a Cartagine. Mâtho, che nel romanzo deve impersonare Moloch, è andato da fanciullo in pellegrinaggio al tempio di Ammone.

---

[1]) Corippus, *Iohannidos seu de bellis libycis libri VIII.* (Ho presente l'edizione dei *Mon. Germ. Hist. - SS. AA.* III, ii). L'opera gli fu rivelata dal Creuzer-Guigniault, II, iii, 1035-6. Vedi *Corresp.* III, p. 346.

[2]) *Sal.* p. 107; Corippus, l. VIII, vv. 304-9.

[3]) Creuzer-Guigniault, II, iii, pp. 1035-6.

I nomi divini di Corippo diventano in *Salammbô* dei semplici nomi. La *Iohannis* ci dice su di essi qualcosa di più; ci fa vedere, ad esempio, Gurzil, spaventoso idolo di legno, portato dal prete Iarna nella battaglia:

et simulacra sui secum tulit horrida Gurzil [1]).

Il vedere queste divinità invocate da Salammbô fa pensare che secondo il Flaubert esse dovessero esser note e magari venerate in Cartagine. Ha voluto sviluppare la congettura del Creuzer che i Cartaginesi abbiano adottate certe divinità locali dei Libi [2]).

---

[1]) IV, 1138. Cfr. anche II, 405: « disperso robore Gurzil | scinditur, ardentesque palam mittetur ad ignes ».

[2]) II, I, 247. Il Flaubert, in *Corresp.* III, p. 346, si vanta di aver trovato nel poeta Corippo « beaucoup de détails sur les peuplades africaines ». I particolari attinti alla *Iohannis* sono infatti parecchi. Troviamo, l. II, 126 sgg.:

clipeos gladiosque minaces
non solito vinctos lateri, *sed circulus ambit*
perstringens modicum, complexus brachia gyro
vaginasque aptant nudis pendere lacertis.
Nec tunicae manicis ornant sua brachia Mauri.
Insita non ullis stringuntur cingula bullis,
discinctique feras agitant in proelia turmas
binaque praevalido portant hastilia ferro.
Horrida substrictis dependens tragula membris
ex umeris demissa iacet. *Tunc lintea taetrum*
palla caput stringit, nodo suffulta tenaci,
crudaque sub nigra calcatur Maurica planta.

Le particolarità etniche si trasformano in semplici motivi romanzeschi. L'usanza maurica di portare le proprie armi appese alle braccia – fondendosi coi suoi ricordi del viaggio d'Egitto – diventa una trovata personale di Spendius per meglio difendersi in un'impresa rischiosa (p. 89): « Il marchait derrière Mâtho, les mains posées sur les deux poignards qu'il portait au bras, tenus au-dessous de l'aisselle par un cercle de cuir ». Il mantello maurico è annodato con un laccio di cuoio alle tempia di Narr' Havas per incorniciare più energicamente i suoi occhi cupidi e scintillanti di leopardo in agguato (p. 17). Di due giavellotti come i Mauri il Flaubert arma pure (p. 297) i Cauni, i Macari, i Tillabari, tre popoli menzionati pure da Corippo (II, 62, 66, 80): le due notizie, provenute dalla stessa fonte, si sono meccanicamente fuse insieme. Vedasi pure, a p. 87, l'apparizione di Narr' Havas: « On distinguait en avant un homme couronné de plumes d'autruche et qui *galopait avec une lance à chaque main* ».

Fa passare ufficialmente nel corteo degli dei punici che vanno ad inchinare il Baal supremo anche il dio libico *Jarbal.* Un ammiratore di Virgilio come il Flaubert avrebbe dovuto conservare più esattamente la forma virgiliana Jarbas. *Jarbal* è una contaminazione di *Jarbas* e *Jarubbaal,* ritenuti sinonimi dal Movers [1]).

Quanto all'altro « dio dei Libi » *Aptouknos,* il Flaubert stesso ci ha confessata la sua fonte: il D'Avezac [2]).

Non ne faremo un appunto al Flaubert. Ma la sua ricostruzione del panteon punico, così prudente e così divinatoria in tanti particolari, così onestamente intonata col sapere storico del suo tempo, è ora, naturalmente, oltrepassata: nello stato attuale degli studi archeologici siamo certi che a Cartagine la folla divina fu molto più considerevole di quanto egli ha immaginato; i templi erano più numerosi, le divinità più mescolate, i simboli divini più vari. Sappiamo ora che Tanit fu una dea diversa da Astarte e l'assenza di Astarte diviene perciò una lacuna grave della sua evocazione; gli restò ignoto il dio Reseph, l' 'Απόλλων dell'invocazione annibalica; non ci basta più, come rappresentante di Iolao, il libico Jarba. Il giuramento di Annibale ci dimostra che anche Cartagine ebbe il suo Ares ed il suo Poseidon, due divinità ben comprensibili presso un popolo così guerresco e così dedito al mare. Dell'ultimo specialmente avrebbe dovuto non tacere l'esistenza in Cartagine: aveva certo letto in Diodoro che il generale cartaginese Imilcone prima di salpare colla sua flotta aveva fatto buttare in mare in onore di Poseidon una gran quantità di olocausti, πλῆθος ἱερείων, e nel *Periplo* di Annone che un tempio gli era stato eretto sul promontorio di Soloe.

Le iscrizioni hanno rivelato un gran numero di divinità nuove di cui i nomi teofori non davano prima alcuna idea e su cui si è molto esercitata, e non troppo conclusivamente, la fantasia degli

---

1) *Op. cit.* p. 290.

2) *Sal.* p. 125; *Corresp.* III, p. 354; HAMILTON, *op. cit.,* p. 89.

storici. Incontriamo, leggendo il *Corpus,* un Bodastart servo del tempio di *Malac-Astarte,* un Abdmelqart sacerdote di *Eshmun-Astarte,* un servo del tempio di *Hator-Miskar;* c'imbattiamo in un *Cid-Melqart* e via seguitando. Qualunque sia l'interpretazione che si voglia dare di questa e d'altre consimili combinazioni binarie, ed anche quando non si accetti la spiegazione più comune che vede designata con tali coppie una sola divinità, restano sempre oltremodo istruttive - rivelatrici o sconcertanti - certe associazioni divine. Non parlo delle molte divinità dissepolte dal suolo di Cartagine e di cui non è sicura l'attribuzione alla Cartagine punica: Tat-Ammon, Mên-Lunus, Serapide ed altri. E neppure dei misteriosi betili chiamati *Malac-Baal, Malac-Osir,* in cui si è voluto ravvisare una forma inferiore di divinità, una sorta di angelo o di genio.

Va notato però che i progressi degli studi archeologici non hanno finora distrutto la parte essenziale della sua rievocazione: il predominio in Cartagine della coppia Tanit e Baal.

I miti cosmogonici e l'oltretomba.

Il racconto di Shahabarim a Salammbô sulle origini della vita e degli dei è naturalmente conforme alla tradizione fenicia. Il Flaubert lo ha desunto dalle due sole fonti che ci sono giunte in proposito: Filone di Biblo e Damascio. Ebbe certamente sotto gli occhi Filone, o per dir meglio le pagine ove Eusebio analizza o trascrive lo scrittore fenicio. Delle idee di Damascio ebbe notizia dal Creuzer [1]).

---

[1]) *Sal.* p. 63; EUSEBIUS CÆSARIENSIS, *Praep. evang.* I, 10 (anche in MUELLER, *Frag. hist. graec.* III, p. 565); CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, p. 12-3. Non credo gli sia stata di nessun giovamento la confusa trattazione del MIGNOT, nella sua settima memoria sui Fenici, *Des principes de la religion des Phéniciens* in *Mém. Acad. des Inscr.* XXXIV, 1770, pp. 352 sgg. Il MÜNTER, *op. cit.*, p. 129, si limitava ad affermare: « Ihre Cosmogonie ist ohne Zweifel gleichlautend gewesen mit der phönicischen, die uns in den Fragmenten Sanchuniathons aufbewahrt ist ». Gli fu noto pure il pasticcio del WAGENFELD, *Les*

« Avant les Dieux les ténèbres étaient seules et un souffle flottait, lourd et indistinct comme la conscience d'un homme dans un rêve ». (*Sal.* p. 63).

Τὴν τῶν ὅλων ἀρχὴν ὑποτίθεται ἀέρα ζοφώδη καὶ πνευματώδη, ἢ πνοὴν ἀέρος ζοφώδους, καὶ χάος θολερὸν, ἐρεβῶδες· ταῦτα δὲ εἶναι ἄπειρα καὶ διὰ πολὺν αἰῶνα μὴ ἔχειν πέρας.

Più fedele del Creuzer che crede di poter sprigionare dal passo di Eusebio l'idea di una coppia primitiva, il Vento e la Notte [1]), il Flaubert lascia campeggiare il principio aereo – il vero elemento originario secondo il puro mito fenicio – e rende la torbida paurosa sterminatezza su cui insiste l'originale colla pesantezza di un incubo, felicissima immagine che senza tradire la fonte, si adatta maggiormente alla mentalità dell'allieva.

« Il se contracta créant le Désir et la Nue, et du Désir et de la Nue sortit la Matière primitive..... Puis la matière se condensa. Elle devint un oeuf ». (*Sal.* p. 63).

Ὅτε δὲ ἠράσθη τὸ πνεῦμα τῶν ἰδίων ἀρχῶν καὶ ἐγένετο σύγκρασις, ἡ πλοκὴ ἐκείνη ἐκλήθη πόθος. Αὕτη δὲ ἀρχὴ κτίσεως ἁπάντων. Αὐτὸ δὲ οὐκ ἐγίνωσκε τὴν αὐτοῦ κτίσιν· καὶ ἐκ τῆς αὐτοῦ συμπλοκῆς τοῦ πνεύματος ἐγένετο Μώτ...... Καὶ ἀνεπλάσθη ὁμοίως ᾠοῦ σχήματι.

« Le Temps, le Désir et la Nue étaient, au rapport de Damascius, les trois grands principes de toutes choses, selon les Sidoniens. De l'union des deux derniers naquirent *Éther* ou l'air Mâle e *Aura* ou l'air femelle, qui à leur tour produisirent un oeuf » (CREUZER, p. 12).

Sia ch'egli abbia voluto correggere coll'aiuto di Damascio le sottigliezze filosofiche di Filone, sia che posto dinanzi a due tradizioni diverse non abbia osato sacrificare nessuna delle due, sta il fatto che le due versioni sono qui mescolate a capriccio

---

neuf livres de Sanchoniaton (trad. Le Bas), Paris 1837; poichè mostrò esaurientemente lo HAMILTON, *op. cit.*, pp. 72 sgg., che di là il romanziere ha desunto la fantasia melqartiana che fa cantare a Salammbô (*Sal.* p. 16).

[1]) *Op. cit.* pp. 12-3: « Chez Eusèbe, le Souffle de l'esprit ou le Vent primitif, et la Nuit primitive, figurent comme principes des choses ». Mi sembrano estremamente problematici i raffronti istituiti dallo HAMILTON, *op. cit.*, pp. 90 sgg., colla nota del Guigniault, a pp. 858 sgg. del vol. citato.

ed i particolari bizzarri, i motivi poetici trionfano di qualsiasi preoccupazione critica. Se avesse consultato direttamente Damascio, il testo genuino lo avrebbe certo colpito meno del riassunto già un po' stilizzato del Creuzer. Le teorie implicite nella cosmogonia di Damascio non sono meno astruse di quelle conservate da Eusebio. Il Flaubert, per correggere qualche irrazionalità, ne ha create delle altre. Si riesce a capire in fondo che cosa significhi l'amplesso del Soffio primitivo cogli elementi del Caos tenebroso, in seguito a cui il vento degli oscuri spazi si trasforma in Desiderio, cioè Forza creatrice, e conseguentemente in Materia. L'unione del Desiderio colle Tenebre, nel mito sidoniano, da cui nascono l'intelligibile puro e la sostanza vivente, cioè tutta la realtà, non è che una redazione parallela dello stesso concetto essenziale. Ma tutto diventa incomprensibile in *Salammbô*. Il vento primitivo *contraendosi* non può restare che il vento; questa contrazione produce invece per il Flaubert il Desiderio e la Nube.

C'était une eau bourbeuse, noire, glacée, profonde. Elle enfermait des monstres insensibles, parties incohérentes des formes à naître.... » (*Sal.* p. 63).	τοῦτο τινές φασιν ἰλύν· οἱ δὲ ὑδατώδους μίξεως σῆψιν. Καὶ ἐκ ταύτης ἐγένετο πᾶσα σπορὰ κτίσεως καὶ γένεσις τῶν ὅλων. Ἦν δέ τινα ζῷα οὐκ ἔχοντα αἴσθησιν.

L'autore di *Salammbô* si attiene assai abilmente alla fonte: fonde insieme le due idee di acqua e di fango; sopprime, per non urtare l'eterea sentimentalità dell'eroina, ogni accenno alla putredine originaria; invece di affermare semplicemente che dal Môt sono nati i primi abbozzi della creazione, fa brulicare pittorescamente entro la caligine fangosa, ancora priva di calore e di luce, gli esseri ancora inerti che il sole desterà alla vita.

Il Creuzer ricorda di passata un particolare della cosmogonia egiziana, accolto pure da alcuni, secondo Damascio, nel mito fenicio: « le Phta des Égyptiens qui brise l'oeuf du monde en deux parties, dont l'une forme le ciel et l'autre la terre ». Il Flaubert approfitta anche di questa parentesi: « Il se rompit. Une moitié forma la terre, l'autre le firmament ».

« Le soleil, la lune, les vents, les nuages parurent; et au fracas de la foudre, les animaux intelligents s'éveillèrent ». (*Sal.* p. 63).	Καὶ ἐξέλαμψε ἥλιός τε καὶ σελήνη ἀστέρες τε καὶ ἄστρα μεγάλα [1]. Καὶ τοῦ ἀέρος διαυγάσαντος, διὰ πύρωσιν καὶ τῆς θαλάττης καὶ τῆς γῆς ἐγένετο πνεύματα καὶ νέφη. Βρονταί τε ἀπετελέσθησαν καὶ ἀστραπαί, καὶ πρὸς τὸν πάταγον τῶν βροντῶν τὰ προγεγραμμένα νοερὰ ζῷα ἐγρηγόρησεν.

La concisione eccessiva del Flaubert annulla in questo caso la biblica grandiosità del racconto fenicio. È conservata la lettera, ma la visione è sparita. Si sarebbe intonato assai bene collo spirito del suo lavoro una riproduzione integrale, coi vasti incendi della terra e del mare, colle cateratte aperte del cielo, colla confusione orgiastica suprema che precedette l'ordine nuovo. Il Flaubert tralascia di dire prima che dagli esseri inerti erano nati gli ζῷα νοερά, gli animali dotati di sensi.

Il Creuzer aggiunge, semplificando l'esposizione di Eusebio, che « dopo molte generazioni apparvero Sidiq ed i Cabiri ». Shahabarim, naturalmente, sviluppa questo motivo da un punto di vista cartaginese: enumera le principali divinità dell'Olimpo punico e tra le altre, ultima creata, Tanit: « et Rabbetna telle qu'une nourrice se pencha sur le monde, versant sa lumière comme un lait et sa nuit comme un manteau ». Siccome la Luna e la Rabbetna sono una cosa sola e siccome della Luna ha già annunciata la nascita, il Flaubert in tal modo la fa generare due volte.

Non sappiamo neppur ora con precisione quale idea il popolo punico si facesse dell'altra vita. Da un'iscrizione cartaginese, già nota al Flaubert [2], pareva potesse desumersi che per i giusti ci fosse dopo la morte un riposo e ch'essi restassero sotto la protezione di Baal Hammon e di Tanit. Siccome per il Flaubert Baal Hammon e Tanit non erano altro che il sole e la luna, diveniva ovvia l'associazione coll'oltretomba egiziano, coi miti orien-

---

[1]) Accolgo la correzione del LAGRANGE, *Ét. sur les relig. sém.*, p. 405, n. 2.
[2]) In GESENIUS, *Append.* II, p. 450.

tali accolti nella *Tentation*. Il nostro autore ha certo riflettuto sulle parole con cui il Creuzer riassume le idee egiziane sull'al di là: « les âmes ayant achevé toutes leurs épreuves sont toutes remontées *aux sphères supérieures d'où elles étaient descendues*. Ce retour s'opère à travers les signes et tous les astres du zodiaque.... c'est en parcourant les régions des différents astres que les âmes se rendent dans leurs différentes demeures, chacune selon ses mérites; *les plus vertueuses sont les mieux partagées: elles vont droit au soleil et à Syrius* ». Shahabarim dice infatti a Salammbô: « Les âmes descendent sur la terre en suivant la même route que le soleil par les signes du zodiaque.... après des épreuves et des angoisses plus longues tu t'en iras dans le foyer du soleil, à la source même de l'intelligence ». Col suo accenno misterioso alle angoscie che precederanno il suo ritorno nel sole, Shahabarim allude senza dubbio al peregrinare doloroso dell'anima per le varie regioni del cielo [1]. In una religione ov'era dea suprema Tanit, in un'iniziazione che aveva per eroina Salammbô, era naturale che il Flaubert ponesse nella luna la prima tappa del gran viaggio ultra-terreno. Tanto più che aveva già scritto nella *Tentation:* « qu'est-ce qui brille dans le soleil, *qu'est-ce qui languit dans la lune?* Ce sont les âmes des morts » [2]. Descrive in *Salammbô* il soggiorno lunare appunto come un languore desolato: « Les âmes des morts se résolvent dans la lune comme les cadavres dans la terre. Leurs larmes composent son humidité; c'est un séjour plein de fange, de débris et de tempêtes. *D'abord tu languiras,* légère comme une vapeur qui se balance sur les flots.... ».

È una dipendenza di queste teorie esoteriche della migrazione delle anime, il canto religioso che accompagna il sacrificio a Moloch e che celebra le gioie della morte e le rinascite dell'eternità.

Il Pézard si scandalizza fieramente di tali idee: « nulle part

---

[1] Creuzer-Guigniault, I, p. 467; *Sal.* p. 238.

[2] Pag. 257.

la méconnaissance de l'esprit d'une race n'éclate plus vivement que dans ces quelques lignes du chap. X, où se trouve comme résumée toute la faiblesse de la documentation archéologique de *Salammbô* ». Ma nè il Pézard nè altri ci possono dire per ora con esattezza quale fosse il pensiero punico a questo riguardo. Anche oggi il Flaubert, messo nella necessità di supplire coll'induzione e coll'analogia alla mancanza dei dati storici, scriverebbe quello che ha scritto. Conosciamo già le affinità reali che esisterono tra il culto di Atargatis e quello di Astarte. Orbene, recenti scoperte a Ierapoli hanno documentato la fede dei seguaci della dea in questo ritorno dell'anima al sole: si figuravano che un'aquila dopo la loro morte avrebbe riportata la loro anima alla fonte divina di ogni vita [1]).

Il Flaubert fu confermato nell'opinione che anche i Cartaginesi credessero ad un'altra vita, ad un destino dell'anima secondo i meriti, dal simbolo della mano alzata onde sono quasi sempre ornate le stele. Le credeva - come molti altri dapprima - dei cippi funebri: perciò non ne seminò come avrebbe dovuto il recinto di Tanit, ma le collocò lungo la via dei Mappali, presso le tombe. Esse portavano - dice - « entaillée à leur milieu une main ouverte comme si le mort couché dessous l'eût tendue vers le ciel pour réclamer quelque chose ». Era, dal suo punto di vista, l'interpretazione più ovvia. Ma ora, essendo provato che si trattava semplicemente di ex-voto, quella spiegazione non ha più base. La mano alzata è probabilmente un semplice simbolo di preghiera. Per alcuni si ricollega col culto solare [2]).

In base ad una esplicita affermazione del Creuzer relativamente ai Fenici [3]), sotto l'influsso fors'anche del celebre *Somnium Sci-*

---

[1]) Vedasi F. CUMONT, *L'aigle funéraire des Syriens*, in *Rev. hist. des relig.* XLII, 1910, pp. 119 sgg.

[2]) Sui cippi punici lo informava specialmente il FALBE, *op. cit.*, pp. 82-108. Sul simbolo della mano alzata, *ibid.* pp. 98-9 e tav. V, figura 3.

[3]) CREUZER-GUIGNIAULT, II, I, 249: « Les âmes des morts qui avaient bien vécu, allaient vers les régions supérieures se réunir à la troupe de ceux dont l'habitation est dans la lumière ».

pionis [1]), il Flaubert immaginò le dimore del cielo riservate solo agli eletti. Si parla anche in *Salammbô* di un regno sotterraneo delle ombre [2]).

L'incubo religioso.

Più d'una volta ci è capitato di osservarlo nel corso delle nostre ricerche: la ricostruzione del mondo religioso cartaginese non è in *Salammbô* fine a sè stessa; alla religione di Cartagine l'autore cerca di conservare l'attualità e l'intensità della vita; le figure, i simboli, i miti ch'egli viene via via risuscitando restano nel libro quello che furono nella realtà: momenti del dramma interiore, palpiti della vita quotidiana. Non si contenta di far pesare vagamente sopra la città feroce l'incubo delle sue divinità mostruose; mescola continuamente al paesaggio e al racconto l'ombra divina; ci dà tante religioni diverse quante sono

---

1) Già nella *Tentation* aveva scritto, a p. 258: « On avait dit à Scipion que les bienheureux seuls, débarassés des liens du corps, revivaient dans les étoiles ».

2) A p. 105, Mâtho dice a Salammbô: « Pour t'obéir, je descendrais par la caverne d'Hadrumète dans le royaume des Ombres! ». Amilcare, a p. 159, giura « par la caverne d'Hadrumète et l'empire des Âmes ». Il Trévières, *art. cit.*, p. 720, si fa gioco del nostro A. come se avesse ingenuamente credute pre-cristiane le catacombe scoperte nel 1859 nell'antica Adrumeto. Ma la credenza riprodotta dal Flaubert in un antro adrumetano per cui si accedesse all'inferno, ha evidentemente un'altra origine. Gli doveva essere nota l'etimologia del nome sostenuta dai vecchi filologi, sulla base di fantastiche omofonie coll'ebraico – la forma fenicia del nome che i Greci trascrissero 'Αδρύμης, 'Αδρύμητον oppure 'Αδρούμητος, ci è tolalmente ignota. Nel Bochart a lui ben noto (*Geographia sacra – Phaleg et Chanaan*, Cadomi, 1646, p. 522), egli aveva certamente notato: « Adrumeti nomen Scaliger et ex eo Drusius, Casaubonus aliique viri in his literis primarii ἔπαυλιν Πλούτωνος, *atrium Plutonis* et *Acherontis ostium* explicant ». Il Bochart s'indugia, è vero, a osservare che nulla giustifica per Adrumeto tale appellativo di « atrium aut regio mortis.... neque enim Adrumetina regio importuosa est, aut venenorum ferax aut vel solis vel aquarum vel aëris vitio pestilens et insalubris »; ma la scoperta cui accennammo di antiche catacombe può essere parsa al Nostro una buona spiegazione del mito.

le anime di cui rivive il martirio. Già il Michelet si era domandato a proposito di Annibale, quale poteva essere stata la religione di un uomo « cresciuto in un esercito dove si trovavano tutti i culti o forse nessuno » [1]. La sua risposta è sviluppata dal Flaubert con una sicurezza psicologica meravigliosa: « Tous les cultes, comme toutes les races, se rencontraient dans ces armées de Barbares et l'on considérait les dieux des autres, car ils effrayaient aussi. Plusieurs mêlaient à leur religion natale des pratiques étrangères. On avait beau ne pas adorer les étoiles; telle constellation étant funeste ou secourable, on lui faisait des sacrifices; un amulette inconnu, trouvé par hasard dans un péril, devenait une divinité, ou bien c'était un nom, rien qu'un nom et que l'on répétait sans même chercher à comprendre ce qu'il pouvait dire. Mais à force d'avoir pillé des temples, vu quantité de nations et d'égorgements, beaucoup finissaient par ne plus croire qu'au destin et à la mort; et chaque soir ils s'endormaient dans la placidité des bêtes féroces ». Questo fatalismo rassegnato è in ogni tempo l'ultima tappa religiosa del combattente. Non è necessario che io analizzi particolarmente, sotto l'aspetto religioso, i singoli personaggi, che io contrapponga alla superstiziosa credulità di Mâtho la disinvoltura di Spendius; alla pedanteria minuziosa e superficiale di Annone l'intimità elevata di Amilcare e di Gisgone; agl'idoli grossolani del popolo le torture filosofiche di un Shahabarim. E non è neppure necessario, oramai, che io ricordi quali riti, quali tremende o puerili superstizioni facciano vibrare la massa di un sentimento comune.

Occorre invece che appaia nella luce più piena l'intimo carattere religioso dell'intreccio stesso, dell'azione fondamentale del libro. Senza le cose dette finora i personaggi principali del romanzo resterebbero ancora un enimma.

La coppia divina Tanit-Moloch s'incarna con tutti i suoi attributi nella coppia umana Salammbô-Mâtho. « L'âme des hommes quelquefois *visite* le corps des hommes ».

---

[1]) *Hist. rom.* I, 285.

Salammbô impersona la Cartagine tanitica. Lo dichiara apertamente l'autore stesso, preoccupato forse della chiarezza del suo simbolo: « Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, son âme corporifiée ». È la bella città dominatrice, opulenta e voluttuosa. È l'espressione suprema dell'oriente punico, il capolavoro ove culminano le forze positive e clementi della razza, la creatura paradossale preparata lentamente da tutta la storia del suo popolo e da tutte le potenze del clima, inesplicabile senza quel cielo, senza quei tesori immensi, senza la magnificenza più che regale di quella vita. Tutti sanno la suntuosa ricercatezza dei suoi abbigliamenti, lo splendore fastoso di tutto ciò che la circonda, l'eleganza ieratica di ogni suo atto, il fascino grave delle cose alte e misteriose onde fu ornata la sua anima ardente. La città ch'ella simboleggia è quella che strappa un grido di cupidigia e di sorpresa a Spendius: « Ah quelles richesses! et les hommes qui les possèdent n'ont pas même de fer pour les défendre! »; quella di cui Amilcare, dinanzi alla statua di Moloch, vaticina la caduta; quella che muore, nonostante la vittoria, nell'ora solenne del trionfo. Poichè quello non è trionfo suo, ma trionfo di Moloch sua negazione. La guerra mercenaria ha aggravato il disastro della prima punica ed esaltato vieppiù per conseguenza le speranze di Roma. La vittoria su Mâtho non ritarda la catastrofe e già fin d'allora è morta la Cartagine gaudente e serena, splendidamente assorta nelle ricche attività della pace. I suoi ultimi anni sono dominati da Moloch: prevale il partito dei Barca, quello della espansione colle armi e della rivincita su Roma [1].

---

[1] Mâtho dice a Salammbô: « n'es-tu pas toute puissante, immaculée, radieuse et belle come Tanit!... À moins peut-être que tu ne sois Tanit ». A Tanit l'identifica la plebe che urla dinanzi al suo palazzo « comme des chiens qui hurlent après la lune ».

Mâtho è, come Moloch, il deserto triste e formidabile, la barbarie. Salammbô grida tra le sue braccia: « Moloch, tu me brûles! ». È la belva umana, colla faccia spruzzata di sangue, che si fa largo con grandi colpi di testa, che esce dalla sua tana oscura colla testa bassa, a cui l'odore e la vista del sangue fanno sussultare il cuore. Ha la statura e la forza di un titano, la terribilità improvvisa di una fiera, la bontà e la credulità di un fanciullo. Quando deve avventarlo entro il vortice della battaglia, l'autore teme che la sua pittura conservi ancora qualcosa di umano e lo trasfigura entro una pelle di leone: « Le mufle s'adaptait sur la tête en bordant le visage d'un cercle de crocs; les deux pattes antérieures se croisaient sur la poitrine et celles de derrière avançaient leurs ongles jusqu'au bas de ses genoux »[1].

Salammbô e Mâtho sono immaginati per contrasto. Il Flaubert li colloca ai due estremi dello sviluppo umano. Salammbô è vissuta di emozioni dolci, di eleganze squisite, di luci discrete. È cresciuta sola, nel silenzio dei grandi appartamenti solitari[2], lontana da ogni asprezza della realtà; donne ed eunuchi hanno saturata la sua anima di preghiere, il suo corpo di profumi.

---

[1]) In uno dei testi che precedettero la redazione definitiva l'assimilazione di Mâtho al leone era anche più spinta: « son visage écumant apparaissait dans la gueule, ses cheveux se mêlaient à la crinière, les griffes lui battaient les épaules ». Vedasi A. WEIL, *art. cit.*, p. 359.

[2]) Il Flaubert ne esagera apposta la solitudine: Valerio Massimo e Tito Livio ci ragguagliano sui quattro figli di Amilcare (Annibale, Asdrubale, Magone e Annone). Amilcare ebbe anche due figlie; la più giovane sposò Asdrubale il bello, cartaginese di grande famiglia; l'altra, la maggiore, Narauas. Non ne sappiamo il nome. Conosceva sicuramente – e se ne ispirò difatti per la sua pittura del piccolo Annibale – il passo di VALERIO MASSIMO, VIII, III, 2: « Quam vehemens deinde adversus populum romanum Hamilcaris odium! Quattuor enim puerilis aetatis filios intuens eiusdem numeri catulos leoninos in perniciem imperii nostri alere se praedicabat ». Nella rappresentazione del piccolo Annibale, allevato anche lui da un suo prudente Chirone lontano dagli uomini, avvezzato a lanciar giavellotti, lasciato alle prese colle fiere, non posso non vedere un ricordo dell'Achille cantato da Pindaro (*Nem.* III, 43-7): « mentre abitava nelle grotte di Filira, essendo ancora fanciullo, grandi cimenti affrontava per giuoco: .... vibrando sovente un corto giavellotto.... sgozzava cinghiali.... ».

La sua vita è stata un purificarsi, un trasumanarsi continuo. « Jamais elle n'avait goûté de vin, ni mangé de viande, ni touché à une bête immonde.... ». Nè il suo spirito è stato nutrito di alimenti più virili. I ritmi sacri hanno incantata la sua fantasia giovanile come una sorta di romanzo antico: ci gustò le avventure mitiche, le visioni esoteriche consolanti, la musicale blandizia. Non le fu rivelata che la forma clemente degli dei patrii; di Tanit ha un concetto naturalistico vago; Moloch è *l'altro,* quello di cui non è permesso pronunciare il nome.

Questi due estremi si attirano.

L'amore di Mâtho per Salammbô è indubbiamente la brama tormentosa, fatta di gelosia feroce e di religioso stupore, che il barbaro prova dinanzi alle meraviglie di una civiltà raffinata, sotto la carezza di un clima più dolce e più generoso. Il suo stato d'animo per Salammbô è simile a quello della massa dei barbari per Cartagine. « Le spectacle de Carthage irritait les barbares. Ils l'admiraient, ils l'exécraient, ils auraient voulu tout à la fois l'anéantir et l'habiter ». Ugualmente Mâtho nelle sue effusioni disperate con Spendius: « Mais je la veux! il me la faut! j'en meurs!.... et cependant je la hais, Spendius! je voudrais la battre ». Un medesimo amore e un medesimo odio tiene lui e i suoi uomini « rivés à l'horizon de Carthage ». I mercenari contemplano da lontano le sue alte mura sognando al di là dei godimenti infiniti. Mâtho confonde colla figura di Salammbô tutte le cose che Spendius, il suo cattivo genio, fa balenare alla sua speranza, « le grandi sale fresche, il suono delle lire, i letti di fiori »; non è soltanto la donna, è la donna trasumanata dalla civiltà, la bellezza del corpo centuplicata dalla squisitezza delle vesti e dell'ambiente, il prestigio aristocratico trasfuso nella sua persona dall'atmosfera atavica di luminosa eleganza. Quando l'ha in suo potere le vesti si confondono per lui con il corpo. Tale è Mâtho. Tale ci appare subito, al banchetto dei mercenari, vero barbaro felice di trovarsi tra comodità e splendori ignoti. Non si cura che le lamine di bronzo della sua uniforme lacerino la porpora del letto. Si bea tran-

quillamente degli inconsueti comodi: « la bouche grande ouverte, il souriait ».

E c'è forse nell'amore di Salammbô per Mâtho l'attrazione morbosa che esercitano sulle civiltà troppo complesse ed artificiali tutti gli spettacoli aurorali, il fascino della forza, della gioventù, della natura, dell'istinto sulle anime sature di astrattezza e d'irreale. Se lo distingue al banchetto è perchè in lui le qualità barbariche sono al loro grado più alto.

Salammbô e Mâtho rappresentano rispettivamente la civiltà punica e la barbarie; sono due figure opposte e nemiche, come sono opposti e nemici Tanit e Moloch. Però, allo stesso modo che Tanit e Moloch si fondono in un unico mito per esprimere il grande palpito creatore, la Natura, così essi diventano i due aspetti di un'unica forza: impersonano l'amore primitivo, orientale.

Sappiamo già che il viaggio del Flaubert in oriente non lo liberò dal pregiudizio tradizionale che i paesi del sole fossero anche i paesi della passione: solo gli parve di scoprire nella passione orientale, come carattere particolare e profondo, non già la chiassosa drammaticità delle nostre avventure moderne, ma l'indolenza tragica, l'abbandono rassegnato dell'anima ad una fatalità che la trascende. Perciò fa corrispondere così nettamente alla coppia divina la coppia umana. Sente pulsare nell'anima di Mâtho e di Salammbô la grande anima dei luoghi. Intuisce il loro amore quale potè esistere soltanto in quei tempi e nel paese dei soli ardenti, dei deserti infiniti, delle bestie feroci.

Caratteri di quell'amore la violenza, l'esclusività, il fatalismo.

Era facile realizzare un tale amore per Mâtho. Ben conveniva ad un gigante, dal petto misurato alle foreste garamantiche, una passione che centuplicasse le forze fisiche come una crisi di pazzia, che lo facesse girare come una belva intorno alle stanze di Salammbô ed alle mura di Cartagine, che lo lanciasse nelle azioni più terribili: il dramma immane della guerra non è che un gesto dell'amore di Mâtho; questi si slancia alla voluttà o alla vendetta attraverso la strage. Si accordano pure facilmente colla

mentalità superstiziosa di un barbaro il terrore sacro con cui Mâtho subisce la propria passione, quasi fosse la maledizione ineluttabile di un dio, la fissità maniaca con cui si concentra in essa, come un felino che si raccoglie prima del balzo.

Ma per Salammbô, donna e vergine [1]), il problema era più difficile. Bisognava far pulsare dentro la sua carne fine, sotto il suo pallore, un sangue infocato come quello di Mâtho. E non bastava, dopo tante Fedre e tante Didoni, la prova della sua morte dinanzi alla morte dell'amato: fulminea, suprema battaglia che l'anima raccogliendo tutte le sue energie combatte contro il destino ed invano. La morte mostrava l'intensità della passione, non ne indicava i caratteri. Bisognava che si vedesse anche in lei carica di amore, e soltanto di amore, la persona intera; tutta curvata sotto il giogo di quell'unica fatalità. Ora il Flaubert è convinto che ad ogni prepotenza fisiologica corrisponde, specialmente nella donna, uno slancio d'idealismo: « Il faut avoir le tempérament robuste pour monter sur les cimes du mysticisme sans y perdre la tête. Et puis il y a dans tout cela (chez les femmes surtout) des questions de tempérament qui compliquent la douleur. Ne voyez-vous pas qu'elles sont toutes amoureuses d'Adonis? C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elle rêvent l'amour, le grand amour, et pour les guérir (momentanément, du moins) ce n'est pas une idée qu'il leur faut, mais un homme, un enfant, un amant ». Il Flaubert scriveva queste parole col pensiero rivolto a Salammbô [2]). In Salammbô egli ha messo lo stesso amore di Mâtho, ma sotto la maschera mistica. Per entrambi è così ricca ed avida, così eccezionale dal punto di vista nostro, la realtà fisiologica, che non bastano per esprimerla le forme comuni: Mâtho è un vero

---

[1]) Benchè il Flaubert nulla dica di preciso, di ormai matura verginità. Nella mancanza della madre e nell' assenza di Amilcare è lei che organizza il banchetto dei mercenari; è chiamata « majestueuse jeune femme »; la forza stessa delle sue aspirazioni mistiche dev' essere proporzionale alla potenza della sua gioventù ormai completa.

[2]) *Corresp.* III, p. 206.

pazzo [1]); per Salammbô il Flaubert ha fatto molte letture sull'isterismo e sull'alienazione mentale [2]). In Mâtho l'amore diventa delirio d'azione, in Salammbô monomania religiosa. Ma non è possibile ingannarsi. Ogni gesto della sacerdotessa, ogni sospiro della mistica, esprime l'appello dei sensi vibranti, rivela ciò che rivela la sua morte: voluttà indolente, maestosa, dedizione assoluta al maschio che l'ha abbagliata e soggiogata colla sua forza. Qualcuno ha detto che l'anima di Salammbô non contiene che il vuoto; che noi proviamo, a misura che la conosciamo più a fondo, qualcosa del disinganno di Mâtho quando, dopo avere attraversate le sale scintillanti del tempio di Tanit, ancora tutto accecato dallo splendore dei marmi, dei metalli e delle gemme, non trova in fondo al santuario che una pietra nera appena sgrossata [3]). Mâtho non prova nessun disinganno: gli si rivela, in fondo al tempio, dopo che ha camminato attraverso il fuoco, dopo che l'ha atterrito la voce tumultuosa della grande Fecon-

---

[1]) *Corresp.* III, p. 335. Al Sainte-Beuve, che ha riso delle violenze di Mâtho (« Mâtho *rôde comme un fou* autour de Carthage »), il Flaubert risponde: « *Fou* est le mot juste ».

[2]) *Corresp.* III, p. 207. « À propos de ma *Salammbô* je me suis occupé d'hystérie et d'aliénation mentale ». Ugualmente durante la stesura di *Salammbô* scriveva all'amico Feydeau (*Corresp.* III, p. 168, ed. Fasquelle): « C'est une chose étrange comme je suis attiré par les études médicales.... J'ai envie de disséquer. Si j'étais plus jeune de dix ans, je m'y mettrais. Il y a à Rouen un homme très fort, le médecin en chef d'un hôpital de fous qui fait pour des intimes un petit cours très curieux sur l'hystérie, la nymphomanie, etc. Je n'ai pas le temps d'y aller et voilà longtemps que je médite un roman sur la folie ou plutôt sur la *manière* dont on devient fou ». È strano che il Blossom, *op. cit.*, p. 69, n. 1, creda queste letture flaubertiane sull'isterismo e l'alienazione fatte per il cap. VI, quello di Annone! Nè il Grasset, che pur consacra un capitolo del suo *Demifous et demiresponsables* (Paris, 1908) ai *demifous* nella letteratura, nè Ph. De Lastic, *La pathologie mentale dans les œuvres de Gustave Flaubert*, Paris, 1906, si accorgono che il personaggio di Salammbô è un soggetto spiccatamente medico. Uno specialista di patologia mentale avrebbe anzi dovuto ammirare la probità sistematica con cui l'autore, tratteggiando l'isterismo della sua eroina, si mantiene entro le forme più comuni, determinandolo colle cause più efficaci, evitando le consuete esagerazioni in cui cade il profano.

[3]) Bertrand, *op. cit.*, p. 168.

datrice, il velo incantato ove si dispiega il suo irradiare infinito e che fa morire. L'anima di Salammbô nasconde anch'essa qualcosa di splendente e di fatale: l'amore orientale, il sogno delle adolescenze romantiche, la fiamma cupa che arde in segreto e che uccide.

Una cosa soprattutto agguaglia i due eroi del romanzo: è ugualmente cieco e passivo l'istinto che li travolge. Alla loro passione non si mescola nessun'altra forma di vita interiore; nè si rendono conto preciso del male che li strazia, nè riescono a formulare un qualsivoglia pensiero d'indipendenza e di rivolta. Nel primo abbozzo dell'opera Pyrrha e Mâtho non hanno ancora questa passività assoluta che dà un'indolenza ieratica a Salammbô e una melanconia ascetica a Mâtho e che è in essi il senso confuso della forza divina che li tormenta. Mâtho, in un momento di esaltazione, non sapendo più che cosa fare per commuovere Pyrrha, corre al tempio di Astarte, ruba il peplo sacro e glie lo porta trionfante. È una specie di epigramma galante tradotto in idioma barbarico: è come dirle ch'ella è uguale alla dea dell'amore. Pyrrha, indirettamente colpevole del furto, persuasa che dal peplo dipendano i destini di Cartagine, benchè sappia che a toccarlo si muore, decide di salvare il padre e la patria andando a ricuperarlo. Ci lascerà l'onore e la vita, ma Cartagine sarà salvata da una donna [1]). La prima eroina del romanzo è una creatura « attiva, intelligente, europea », abbastanza astuta per conciliare l'amore del barbaro coi proprii interessi [2]), abbastanza energica per ideare essa stessa ed eseguire da sola un progetto eroico. Nell'opera definitiva nè Mâtho nè Salammbô sono in grado di concepire un disegno: hanno bisogno di un suggerimento, di un ordine. È necessario che il gesto di un ipnotizzatore comandi loro di camminare nel sonno. Si avanzano « avec l'étrange faci-

---

1) *Sal.* p. 469.

2) Nel "scenario" citato, « Pyrrha n'ose repousser ouvertement Mâtho, car, par lui, elle contient les Mercenaires. Aussi font-ils moins de mal chez elle que partout ailleurs ».

lité que l'on éprouve dans les rêves », colla sovrumana serenità della Giuditta donatelliana. Il loro *io* si protende tutto naturalmente, irresistibilmente, verso la preda intravista. Si è qualche volta urtati dalla loro goffaggine di automi [1]. È caratteristico a questo riguardo l'episodio del furto dello *zaïmph*. Di che importanza militare possa essere un tale avvenimento, in che modo sia possibile attuarlo, sono cose di cui Mâtho non si preoccupa menomamente: a lui basta che Spendio gli faccia balenare la promessa di farlo penetrare in Cartagine e subito giura di eseguire ogni suo ordine e di seguirlo come un'ombra. Sa una cosa sola – che in Cartagine c'è Salammbô – ed egli va senza veder altro, allucinato da quella sola visione. Solo giunti in Cartagine Spendio gli dice che si tratta di rubare lo *zaïmph* e noi sentiamo tra i motivi della sua riluttanza, assai più forte che gli scrupoli superstiziosi, la noia di essere così allontanato dal palazzo di Amilcare presso cui si erano trovati sbucando dall'acquedotto. Non ch'egli abbia un progetto concreto, ch'egli si formuli nettamente il desiderio e si prospetti la possibilità di giungere fino a Salammbô; no, egli è attratto istintivamente, irresistibilmente verso di lei, benchè la senta lontana, inaccessibile e la sua bellezza sovrumana lo spaventi come qualcosa di divino che non si possa toccare. « Il y a entre nous deux comme les flots invisibles d'un océan sans bornes! Elle est lointaine et tout inaccessible! La splendeur de sa beauté fait autour d'elle un nuage de lumière ». L'idea della possibilità di giungere fino a lei, di potersi avvicinare alla sua persona, di conquistarla, si precisa improvvisamente nel suo spirito quando si vede padrone del velo sacro. « *Tout à coup* il s'écria: – Mais si j'allais chez elle? Je n'ai plus peur de sa beauté! Que pourrait-elle faire contre moi? Me voilà plus qu'un homme maintenant. Je traverserais les flammes, je marcherais dans la mer! Un élan m'em-

[1] Il Bertrand, *op. cit.*, p. 78, crede che la passività di Salammbô sia un'esagerazione della passività comune alle donne orientali. Non vede il valore simbolico-religioso del tipo.

porte. Salammbô! Salammbô! je suis ton maître ». Questa visione è balenata appena dinanzi alla sua fantasia, e tutto il suo essere ne è soggiogato, ipnotizzato. Non sono possibili ragionamenti. Non si attarda a considerare i mezzi, i particolari, le difficoltà eventuali che possono frapporsi per via. È inutile che Spendio gli mostri che è una pazzia, che va incontro ad una morte certa e che cerchi di trattenerlo. Anche quando si sveglia nella sua corsa la coscienza vaga dell'ignoto contro cui si è avventato e lo intimidisce l'impossibilità di precisarsi in qualche modo le sue vaghe speranze e vorrebbe poter tornare indietro e fuggire, non può: qualcosa d'invincibile lo spinge innanzi, inesorabilmente. Siamo lontani dal primo abbozzo, ove il furto e il dono del velo sacro erano il mezzo e lo scopo della visita a Pyrrha; qui lo *zaïmph* diventa un appiglio secondario, un mezzo di tutela personale per Mâtho. Su questo agisce soltanto la visione allucinatoria della donna che ama. Si giunge alla medesima conclusione se si analizzano gli atti di Salammbô. L'idea di sacrificarsi per la sua dea e per suo padre andando a riprendere il peplo di Tanit le è inoculata a poco a poco da Shahabarim. È matura per l'ardua impresa quando questa è divenuta anche per lei una necessità ineluttabile del suo istinto fondamentale. « Elle ne songeait plus qu'au bonheur de revoir le zaïmph ». Naturalmente invece di *zaïmph* dobbiamo leggere *Mâtho*.

Poichè, come dicemmo, essi non hanno chiara coscienza del fato che incombe su loro. Si fermano spaventati e dolenti sulla soglia della propria anima e nè sanno nè osano violarne il mistero come fosse quello di un tempio.

Mâtho crede di avere dimenticata la figlia di Amilcare, di odiarla. Si accorge che l'ama ancora quando ella gli appare, lontana e inaccessibile come nei suoi primi sogni, tra le torture supreme. E il dramma dell'intera sua vita si riassume in quell'ultima estasi: « Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine; c'était une longue forme complètement rouge.... de ses orbites sortaient deux flammes qui avaient l'air de monter jusqu'à ses cheveux; – et le misérable marchait toujours! ». Così è an-

dato sempre, dalla prima apparizione di Salammbô, tra gli orrori e i disastri, silenzioso e impassibile, allucinato da quella sola visione lontana.

Anche quella di Salammbô è una passione che ignora se stessa. Quando ella prende coscienza della realtà, quando cioè vede morto Mâtho, l'inattesa rivelazione la uccide. Il suo entusiasmo religioso ha già tutte le caratteristiche della vera e propria passione. Ella si getta con avidità su tutto ciò che la riconduce al segreto tormento della sua giovinezza ormai matura. La divinità che sente più mescolata alla sua vita è Tanit. Non la conosce che sotto la forma siderale, ma anche così è la dea degli amori umani e le giungono attraverso i suoi riti più innocenti, attraverso gl'insegnamenti più puri del suo gran sacerdote, delle ventate calde che le fan battere il cuore. Quello che ignora di Tanit contribuisce ad esaltare la sua sensualità inconscia. Le cerimonie oscene del culto, i misteri riservati agli eletti, le « cose sacre » esistenti nel profondo del santuario e non visibili che agli iniziati, il peplo sacro che fa morire, a cui sono legate le sorti della città e nelle cui pieghe si nasconde il mistero della vita universale, questa zona d'ignoto religioso, quest'ambizione mistica di penetrare il fondo dei dommi e del culto, vengono ad aggiungersi al terrore curioso della vergine ancora ignara del gran segreto, ansiosa dell'avvenire. Tutte queste varie curiosità si fondono in una sola mania, nell'idea fissa dello *zaïmph.* Il mistero delle cose diventa il mistero di Tanit. « Ses prunelles semblaient regarder tout au-delà des espaces terrestres ». Non solo. Ma tutte le volte ch'ella può rovesciare su qualcosa o su qualcuno la tenerezza senza scopo onde ribocca il suo essere, lo fa cogli abbandoni e coi fremiti delle grandi voluttuose. Nè alludo soltanto all'ebbrezza mistica con cui chiede alla dea di essere unita alle piante, alla materia, di vibrare nella luce, di essere l'anima cosmica; non alludo soltanto al suo ardore inquieto di conoscere. Le colombe odoranti di muschio, il suo pitone nero adagiato sulle foglie di loto, l'eunuco Shahabarim hanno già un po' del suo amore. Ma il suo grande amore è Tanit. Amore vero, veemen-

tissimo, rappresentato dal Flaubert volutamente come tale. La grande scena d'amore di Mâtho è nel capitolo *Sous la tente:* impeti di tempesta alpina si alternano con zampilli dolci di fontana, con gemiti squisitamente romantici, che in quella prosa marmorea, così violentemente cadenzata, dicono bene l'anima fanciullesca e primitiva entro il torace titanico del barbaro. La grande scena d'amore di Salammbô è nel capitolo terzo: quello della preghiera alla luna. Non certo per coincidenza fortuita il Flaubert vi ha accumulati gli spunti che fanno pensare a Simeta, ad Atala, a Tahoser. Si osservi con che morbosa vibratilità tutta la sua persona partecipa al rito [1]). Tanit non ha più nulla dell'astrattezza nebulosa in cui pare abbia lasciato le sue divinità la modesta fantasia dei Fenici. È una creatura reale di cui ella ha imparato le avventure, di cui ammira le doti, da cui non può stare lontana senza soffrire: la sua ansietà di penetrare nell'intima parte del tempio è la brama febbrile di Mâtho quando guarda di là dalle spranghe d'oro. Dove non è semplice enumerazione degli attributi che la fanno grande e terribile, la preghiera a Tanit è un appello timido e angoscioso, disperato come i dolori calmi che non ammetton conforto. È in certi punti un sospiro sottile in cui pare scappi la vita. « Où donc vas-tu? Pourquoi changer tes formes perpétuellement? ». Non il lamento del pastore errante leopardiano, il sogno di un mondo stellato ove sia meno tedioso trascinare la vita; ma il dolore di non poter accompagnare attraverso i cieli l'essere amato. « O Tanit, tu m'aimes, n'est-ce pas? Je t'ai tant regardée! Mais non! tu cours dans ton azur et moi je reste sur la terre immobile ». L'intrigo drammatico sugli amori di Salammbô non risulta dalla rivalità tra Mâtho e Narr' Havas, ma tra Mâtho e Tanit: si riduce allo sparire graduale della sacerdotessa sotto il fascino diretto del maschio.

---

[1]) Resta rispettata tuttavia la ieraticità degli atteggiamenti rituali. Vedi *Sal.* p. 56: « Les deux coudes contre les flancs, les avant-bras tous droits et les mains ouvertes.... ». È una restituzione archeologica perfetta. Cfr. la figura della dea Sala nel libretto citato del CONTENAU, p. 117, fig. 121.

La complessità drammatica della figura si rivela completamente fino dalle prime scene del libro.

Salammbô appare, come per incantamento, agli occhi dei mercenari in tumulto e la sua angelicità ha quasi un po' del reale dopo tanta irrealtà di tinte, di frastuoni, di deliri. Quella che appare a quell'ora è innanzi tutto la sacerdotessa tanitica che ha saputo l'uccisione dei pesci sacri, e i soldati la riconoscono come tale al pallore lunare del suo volto, alla doppia teoria di preti che l'accompagnano. Ma ella si presenta pure come figlia di Amilcare, come padrona di casa: quando il nero della sua persona si profila sul rosso della porta illuminata è come se il palazzo cupo, dalle porte rosse con una croce nera, testimone fino allora muto del pazzo convito, si animasse all'improvviso e andasse fino a loro. Si sfoga prima la sacerdotessa, l'amante di Tanit, che teme lo sdegno della dea, e le sue parole sono allora una nenia desolata pronunziata a fronte china senza vedere i soldati. Perchè cibarsi dei pesci sacri quando di tanti cibi abbondanti e preziosi erano piene le mense? I suoi occhi girano ancora spaventati sui colpevoli, ma mercè questo felice trapasso sorge in lei il pensiero di tutto ciò che aveva fatto per loro, si risveglia in lei la collera della padrona offesa; il suo orgoglio di figlia del suffeta, di patrizia punica, strappandola all'incubo sacro, creando un vincolo di umanità tra lei e la massa, le permette di ergersi, accesa e sicura, dinanzi ad essa; il gesto lirico finale in cui si riassume la sua ira, femmineo e virile ad un tempo, concilia molto bene l'esaltazione fantastica della sua educazione colla possanza dominatrice del suo sangue. Onde, calmato il breve risentimento, ma tutta palpitante ancora dell'emozione provata in quell'esperienza inattesa della propria forza, non trova più dentro di lei, alla presenza di quei guerrieri, che il suo istinto di donna: quello di placarli, di conquistarli. Spiegherà ora tutto il suo fascino, vera e propria mima alla ribalta. Impiegherà tutti i mezzi che la sua educazione ed il momento le concedono per sedurli. Anzi, poichè la monomane solitaria non ha che una cultura religiosa, il Flaubert è costretto a impre-

starle momentaneamente una sorprendente ricchezza di qualità attive [1]): a farlà Elena intorno al cavallo di Troia, Velleda tra i suoi Brettoni. Comunque, ella riesce nel suo intento; vede dinanzi a sè i ferrei soldati estatici, colla bocca aperta, ammaliati; assapora l'agitazione di tutti quegli uomini [2]) e fiera del trionfo ottenuto, « spinta dalla riconoscenza del suo orgoglio », versa da bere a Mâtho per riconciliarsi coll'esercito [3]).

Lascio che il lettore continui l'analisi. Per la coppia Salammbô-Mâtho è perfettamente legittimo il vanto con cui il Flaubert riassumeva il suo sforzo artistico: « Si la couleur n'est pas une, si

---

[1]) Già il COLEMAN, in *Mod. Lang. Not.*, vol. cit., p. 123, si stupisce che l'eroina, « a maiden reared in retirement », potesse impiegare simultaneamente tutti gli idiomi dei barbari. « Elle employait simultanément tous les idiomes des barbares, délicatesse de femme pour attendrir leur colère. Aux Grecs elle parlait grec; puis elle se tourna vers les Ligures, vers les Campaniens, vers les Nègres; et chacun en l'écoutant retrouvait dans cette voix la douceur de la patrie ».

[2]) Il GAULTIER, *Le génie de Flaubert,* p. 104, ha capito benissimo quello che parve stupidamente contradditorio al SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *Le réalisme épique dans le roman* in *Revue des deux Mondes*, t. XLIII, 1863, p. 854, cioè la natura mistica e terrena ad un tempo del delirio di Salammbô. Ha torto però, secondo me, a negare il prestigio della sacerdotessa: « Confiante dans le pouvoir magique des textes saints inscrits dans sa mémoire, elle récite les genèses divines. Mais il est manifeste que l'empire exercé par sa présence a sa source dans un tout autre prestige que celui qu'elle invoque ».

[3]) Vedi PAOLO DIACONO, lib. III, cap. XXXV. Fu certamente presente al pensiero del romanziere la bella scena virgiliana (*Aeneid.* I, 728-740) in cui Didone brinda alla fortuna degli ospiti. Basta confrontare il virgiliano

Hic regina gravem gemmis *auroque* poposcit
Implevitque mero pateram....

col flaubertiano: « elle lui versa dans une *coupe d'or* un long jet de vin ». Ma l'osservazione del gallo Autarito – che presso di loro, cioè presso i popoli nordici, offre il suo letto la donna che offre la sua coppa – rende molto verisimile che il Flaubert abbia pensato al gaio incontro di Teodolinda e di Agilulfo: « Cui statim regina ad se venire mandavit, ipsaque ei obviam ad Laumellum oppidum properavit. Qui cum ad eam venisset, ipsa sibi post aliqua verba vinum propinari fecit. Quae cum prior bibisset, residuum Agilulfo ad bibendum tribuit. Is cum reginæ, accepto poculo, manum honorabiliter osculatus esset, regina cum rubore subridens, non deberi sibi manum osculari ait quem osculum ad os iungere oporteret ».

les détails détonnent, si les moeurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Si non, non. Tout se tient ». Salammbô e Mâtho sono nati quando, superata la prima concezione di Pyrrha, il Flaubert li ha sprigionati dalla sua concezione *totale* dell'oriente antico, e questo era per lui, come sappiamo, innanzi tutto religioso. Perchè restino creature vive bisogna ricollocarli entro il mondo che la loro psiche rifrange.

CAPITOLO III.

Lo Stato

La costituzione politica della città, gli oscuri congegni della sua vita pubblica, non hanno ispirato al Flaubert la curiosità feconda da cui sono nate le figure di Tanit e di Salammbô. È la parte più fiacca della sua ricostruzione. Due soli concetti hanno in *Salammbô,* artisticamente, qualche risalto: l'indole nettamente plutocratica dell'oligarchia dominante, la fredda, astiosa ferocia con cui essa si oppone al dominio di un solo. Non esce dal resto nulla di vivo. Anche in relazione colle fonti storiche, la sua « politica » cartaginese, pur non mancando d'ipotesi originali e d'informazioni precise, è nel complesso molto meschina [1]). Nell'insieme dell'opera non fa che aumentare l'oscurità e la pesantezza.



Aristotele, la nostra fonte maggiore su questo tormentato soggetto, osserva, tra le analogie che la costituzione politica di Cartagine ha con quella di Sparta, « i *sissizî* delle eterie simili ai *fidizî* »: ἔχει παραπλήσια τῇ Λακωνικῇ πολιτείᾳ τὰ μὲν συσσίτια τῶν ἑταιριῶν τοῖς φιδιτίοις. Non aggiunge particolari. Essendo chiara la

[1]) Dei lavori che allora esistevano sulla costituzione politica di Cartagine gli fu utile sicuramente A. H. L. Heeren, *De la politique et du commerce des peuples de l'Antiquité,* trad. par W. Suckau, Paris, 1832, IV, pp. 116-159. (A pp. 331-336, vi sono tradotte le pagine della *Politica* di Aristotile relative a Cartagine). Si ricordò pure del vecchio Hendreich, *op. cit.*, pp. 306 sgg.

voce συσσίτια, pasti in comune, l'interpretazione del passo dipende dal senso che possiamo dare alla parola ἑταιρίαι. La più convincente delle opinioni emesse in proposito è che le eterie cartaginesi fossero gruppi religiosi e politici a un tempo, corrispondenti alle fratrie greche ed alle curie latine: tra le cerimonie rituali proprie a ciascuna ci sarebbero anche stati dei banchetti in comune [1]).

Il Flaubert chiama *Syssites* le eterie; definisce i Sissizî « compagnie di commercianti che mangiavano in comune »; fa di essi il pernio politico della repubblica. Leggeva nello Hendreich: « *sodalitia* seu collegia Magistratuum, civium, *mercatorum,* opificum, Lacedæmoniorum Phiditiis similia.... »; formula disgraziata, che poteva suggerire ad un tempo l'identità di Sissizî e di compagnie, e l'idea di compagnie commerciali [2]). In una repubblica marinara, fiorente soprattutto per la vastità dei suoi traffici, unicamente animata dall'avidità del guadagno, era il commercio la forma più alta dell'attività nazionale - il Flaubert ne fa un monopolio dei cittadini di stirpe fenicia - ed era perciò naturale vedere nelle compagnie commerciali la più spontanea e la più importante delle forme di associazione in cui potesse inquadrarsi la massa dei dominatori [3]). Lo Heeren ravvisa nelle eterie puniche dei raggruppamenti aristocratici: non gli contraddice il Flaubert, essendo per lui quella di Cartagine essenzialmente un'aristocrazia del denaro, composta di grandi commercianti. La portata politica di quei gruppi è da lui concepita sotto l'influsso di alcune riflessioni dello Heeren. Questi ne fa una specie di

---

[1]) *Polit.* II, 8, 2. Cfr. MOVERS, *op. cit.*, II, I, p. 494.

[2]) HENDREICH, *op. cit.*, p. 311; *Sal.* pp. 8-9. Una delle opinioni qui espresse dallo Hendreich, l'ipotesi di *collegia opificum,* fu ancora sostenuta dal DRAPEYRON, in *Revue de géographie,* X, 1882, p. 284.

[3]) Scriveva, non è molto, lo GSELL., *op. cit.*, II, p. 235: « Les hommes qui étaient maîtres de l'État avaient acquis et accroissaient leur fortune par divers moyens. Le grand commerce maritime, qui demandait d'importants capitaux, mais procurait de gros profits, *devait être entre les mains d'une partie d'entre eux* ». Il Flaubert ci avverte lui pure che i capi dei Sissizî formavano la maggioranza degli Anziani, il corpo politico più influente (*Sal.* p. 152).

club moderni: « L'histoire la plus moderne nous apprend que dans ces clubs politiques on arrêtait d'avance les décrets qui étaient sanctionnés ensuite dans les assemblées régulières. Nous ignorons jusqu'à quel point cela s'applique à Carthage; mais son histoire nous en a conservé néanmoins quelques traces. Polybe mentionne des délibérations prises par les grands, sans formes et même en secret.... ». Da queste linee si credette autorizzato il Flaubert a scrivere senz'altri particolari: « les sociétés de commerçants *où l'on élaborait les lois....* » [1]). Messo sulla via dallo Heeren, prese in particolare considerazione i circoli ed i banchetti - in circulis conviviisque - dove, secondo Livio, nel 193, si sarebbe fatto un gran chiacchierare sulla venuta di Aristone, inviato di Annibale. I suoi *Syssites* rispondono pienamente all'espressione liviana: vi hanno il loro circolo le diverse associazioni, c'è un alto terrazzo per le mense. « Les Riches se tassaient là tout le jour pour débattre leurs intérêts et ceux du gouvernement, depuis la recherche du poivre jusqu'à l'extermination de Rome. Trois fois par lune ils faisaient monter leurs lits sur la haute terrasse bordant le mur de la cour; et d'en bas on les apercevait attablés dans les airs.... » [2]). La poca frequenza ch'egli dà ai pasti in comune mostra che gli sembrò ragionevole l'osservazione dello Heeren: « il saute aux yeux que les *syssites* de Carthage n'offrent aucune analogie avec les repas communs de Sparte, auxquels assistaient tous les citoyens, et même les rois. Comment une telle institution aurait-elle pu subsister dans une des villes les plus commerçantes et les plus populeuses du monde ....avec cette variété et ce mélange de professions et de conditions? » [3]).

Non so in virtù di quale testimonianza attribuisca ai Sissizî delle mansioni finanziarie ufficiali e ne faccia un corpo politico definito. Troviamo in *Salammbô* delle affermazioni di questa forza:

---

[1]) Heeren, *op. cit.*, p. 143; *Sal.* p. 118.
[2]) Livio, XXXIV, 61, 5; *Sal.* p. 119.
[3]) *Op. cit.* p. 142.

« Giscon étala les comptes des Syssites »; « les soldats ....acceptèrent comme vrais les comptes des Syssites »; « leurs adversaires, chefs des Syssites et administrateurs.... »; « les sociétés des commerçants choisissaient les inspecteurs des finances ». Vedo una sola spiegazione: che i Sissizî sieno stati dal Flaubert identificati o confusi colle *pentarchie,* di cui fa menzione Aristotele.

Sulle pentarchie non abbiamo che le poche ed oscure notizie lasciateci dal filosofo greco. Erano nelle loro mani molte e gravi faccende – probabilmente l'amministrazione finanziaria, commenta lo Heeren. Poichè Tito Livio ci parla di un *quæstor* cartaginese, designazione che implica essa pure evidentemente delle attribuzioni finanziarie, lo Heeren avanza l'ipotesi che un *quæstor* fosse alla testa di una pentarchia incaricata delle finanze [1]). Aristotele aggiunge pure che le pentarchie sceglievano da sè i loro membri ed esercitavano le loro funzioni senza stipendio.

È nata da questi diversi accenni la concezione flaubertiana. I « pescicani » indiamantati, grassi e soddisfatti, che si radunano nei Sissizî erano, secondo il Flaubert, i veri padroni di Cartagine. Arbitri del commercio, accaparratori di tutti i fonti della ricchezza nazionale, erano la forza centrale che moveva la formidabile mole della repubblica. Vedere in essi le potentissime pentarchie menzionate da Aristotele, mostrarli in qualche maniera sommi regolatori del tesoro comune, era accentuare l'onnipotenza di quell'oligarchia commerciale. Non era necessario spiegarci più minutamente la cosa, dirci ad es. se gl' *ispettori delle finanze* – traduzione indubitabile del *quæstor* liviano – nominati secondo lui dai Sissizî, erano i capi od i membri di eventuali pentarchie [2]), se proveniva da queste il carattere amministrativo e finanziario dei Sissizî. Il concetto fondamentale era chiaro.

---

[1]) HEEREN, *op. cit.,* p. 150.

[2]) LIVIO, XXXIII, 46, 3-5; *Sal.* p. 118. A p. 343, 405, nelle due grandi processioni, sfilano, oltre agli Anziani ed ai Ricchi, anche i « maîtres des finances ». Sono probabilmente una cosa sola cogli « inspecteurs des finances » in questione.



A detta di Aristotele le pentarchie nominavano un consiglio dei Cento, magistratura suprema, ἡ μεγίστη ἀρχή. Si suole identificare questo centumvirato colla magistratura dei centoquattro ricordata dal medesimo autore e da lui paragonata all'eforato spartano: nel qual caso potremmo congetturare che i Cento fossero provvisti tra l'altro di attribuzioni giudiziarie.

Sappiamo d'altra parte da Livio – e per un'epoca vicinissima a quella che c'interessa – che i *quæstores,* uscendo di carica, potevano entrare nel « potentissimus ordo » dei Giudici. Livio ne discorre come della massima autorità dello Stato, in modo da richiamarci al pensiero la μεγίστη ἀρχή di Aristotele: « Judicum ordo Carthagine ea tempestate dominabatur eo maxime quod iidem perpetui iudices erant; *res, fama, vitaque in illorum potestate erat* ».

Accordando tra loro Aristotele e Livio, considerando il consiglio dei Cento e l'*ordo iudicum,* le pentarchie ed i questori come corrispondenti, il Flaubert scrisse che gl'ispettori delle finanze « *nell'uscire di carica,* nominavano i cento membri del consiglio degli Anziani » [1]. L'*ordo iudicum* era una magistratura vitalizia; gli Anziani di *Salammbô,* data la loro potenza ed il loro prestigio, s'immaginano facilmente a vita, mentre la frase ora citata farebbe pensare ad un rinnovamento periodico dell'intero consesso, tutte le volte che scadevano di turno i questori. *L'uscire di carica,* necessario per *nominare* gli Anziani, è pure un oscuro residuo di ciò che Livio ci fa capire sul passaggio dalla dignità di questore a quella di giudice.

---

[1] *Sal.* p. 118; *Polit.* II, 8, 2 e 4; Livio, XXXIII, 46, 4. L'identità dei *cento* di Aristotele coll'*ordo iudicum* di Livio era già ammessa dallo Hendreich, *op. cit.*, p. 328; la sostenne tra i moderni lo Henderson in *Journal of Philology,* XXIV, 1896, pp. 127-8. Lo Heeren, *op. cit.*, p. 152, deplora che i 104 di Aristotele sieno confusi coi 100. Il Flaubert si attiene in questo all'opinione dello Hendreich (p. 327) che è anche quella dei moderni: vedi Meltzer, *op. cit.*, II, pp. 467-8; Gsell, *op. cit.*, II, p. 205, n. 2.

È narrato in Giustino che, verso la metà del V secolo, essendo divenuta la famiglia di Magone troppo pericolosa per la libertà, furono scelti tra i senatori *cento* giudici per inquisire sulla condotta dei generali al loro ritorno. Lo Heeren crede di poter dedurre dalla severità inesorabile usata anche più tardi con molti generali sfortunati che quel tribunale eccezionale abbia finito col diventare un tribunale ordinario. Il Flaubert, come lo Hendreich, lo Heeren ed altri storici, non fa differenza tra i *Cento* di Aristotele e questi cento giudici di cui parla Giustino. Al suo Consiglio dei Cento conserva anche lui in *Salammbô* l'attribuzione fondamentale per cui credeva fosse stato creato; un generale sconfitto, Amilcare, deve rendere conto dinanzi ad esso del proprio operato. La celebre seduta nel tempio di Moloch è un vero e proprio processo e l'autore ci lascia comprendere quale ne sarebbe l'epilogo se il pericolo gravissimo in cui versa lo Stato non obbligasse i giudici ad una eccezionale clemenza [1].

Aggiunge lo Heeren che scopo generale di un tale collegio divenne la tutela della costituzione vigente. Il Flaubert oppone al genio innovatore di Amilcare il formalismo degli Anziani: « les Anciens tâchaient de lui objecter les lois » [2].

Secondo Livio, esisteva in Cartagine, al disopra di un'assemblea ch'egli chiama *Senatus,* un consiglio più ristretto e più autorevole, un *consilium principum* [3]: « Oratores ad pacem petendam mittunt XXX seniorum principes. Id erat sanctius apud illos consilium maximaque ad ipsum senatum regendum vis ». Per la medesima epoca Polibio ci parla di due assemblee, ch'egli indica coi nomi di σύγκλητος e di γερουσία, e che possono benis-

---

[1]) JUSTIN. *Epit.,* XIX, 2, 5-6; *Sal.* pp. 151 sgg. A p. 71 è detto, a proposito di Giscone: « À cause de sa popularité, les Anciens le détestaient; car ils redoutaient le hasard d'un maître, et, par terreur de la monarchie, s'efforçaient d'atténuer ce qui en subsistait ou la pouvait rétablir ». È noto che ad Amilcare fu realmente intentato un processo per la gestione della 1ª punica, dopo però la guerra mercenaria e come causa lontana anche di questa. Vedi APPIANO, *Iber.* 4.

[2]) HEEREN, *op. cit.,* p. 136; *Sal.* p. 189.

[3]) Un « consilium principum » è menzionato da Livio, XLII, 24.

simo corrispondere rispettivamente al *senatus* ed al *consilium* di Livio [1]).

S' intende che il Flaubert ha riconosciuto anche nel *consilium* di Livio e nella γερουσία di Polibio il suo Consiglio dei Cento. I suoi Cento formano appunto, per antonomasia, il *Consiglio* [2]). Non lo turbò, e con ragione, il numero di *trenta* che incontriamo presso Livio: questi ci parla di una delegazione e non dell' intero consiglio [3]). Immaginò – a torto, secondo me – che nel passo liviano la parola *seniorum* fosse riferita specificamente al consiglio minore e, lieto di poter così conservare al racconto un colorito biblico ed orientale, chiamò i suoi Cento *gli Anziani* [4]). Accolse l' indicazione liviana che il Consiglio avesse un' influenza direttiva sopra il senato: i Cento minacciano Amilcare di farlo condannare dai Ricchi [5]).

I « triginta seniorum principes » sono essi pure, naturalmente, dei *seniores,* appartengono cioè al consiglio maggiore, al *senatus.* Risulta anche da Polibio che i membri della γερουσία assistevano

---

[1]) LIVIO, XXX, 16, 4-7 e POLIBIO, X, 18, 1. Negli stessi capitoli polibiani relativi alla guerra dei Mercenari il Flaubert trovava menzionata più volte la γερουσία (I, 68, 5; 87, 3; 87, 4).

[2]) P. 152 e p. 160.

[3]) Dissento in questo dal DE SANCTIS, *op. cit.,* III, I, p. 50.

[4]) Si veda LIVIO, XXXIV, 61, 15: « ....seniores – ita senatum vocabant ». Quanto al nome di *Anciens* è importante ricordare il passo del MIGNOT, in *Mém. Acad. des Inscr.,* XL, 1780, p. 52, ove parla dei primi sdoppiamenti della regalità: « On les nommoit *Anciens* en Phénicien comme en Hébreu. L'Ecriture donne ce nom aux officiers de Pharaon qui accompagnèrent Joseph dans le voyage qu'il fit en Palestine pour la sépulture de son père; elle nomme de même les principaux des tribus d'Israel et ceux qui étaient les plus distingués parmi les habitants du pays de Chanaan. Ils durent porter le même nom en Phénicie et à Charthage qui en étoit une colonie et qui avoit conservé la langue de sa première patrie ». Crede che la parola γέροντες – così chiama i membri della γερουσία menzionata da Aristotele – non si possa rendere in fenicio che colla voce *zikenim* che significa appunto anziani. Benchè Aristotele non ci parli di un minimo di età necessario per far parte del senato, il Flaubert suppone gli Anziani di età abbastanza avanzata. Taanach consiglia a Salammbô di scegliere uno sposo « parmi les fils des Anciens ». (*Sal.* p. 60).

[5]) Pag. 161.

anch'essi alle sedute della σύγκλητος di cui facevano parte. In *Salammbô* gli Anziani, nel separarsi dopo la seduta cui abbiamo alluso poc'anzi, si danno appuntamento per la notte seguente all'assemblea dei Ricchi. Il Flaubert volle forse soltanto indicare questo rapporto tra i due Consigli quando disse che i Cento « dipendevano alla loro volta dalla grande assemblea, riunione generale di tutti i Ricchi » [1]).

Non può trattarsi d'inferiorità gerarchica. Nel nostro romanzo è il Consiglio dei Cento la più alta magistratura dello Stato. Dove Polibio si limita a dire che i ribelli misero a morte dinanzi a Tunisi trenta prigionieri del rango più elevato, il Flaubert parla nettamente di trenta Anziani [2]). Non appare dall'opera che gli Anziani fossero una giunta del Senato incaricata del disbrigo degli affari correnti, un comitato di πρόβουλοι che preparasse il lavoro per le assemblee generali. Spetta loro invece la decisione nei casi di una gravità eccezionale; si radunano per conferire ad Amilcare il comando della guerra contro i ribelli, per decretare i sacrifici di bambini a Moloch.

Come nelle fonti antiche, anche in *Salammbô* non è sempre chiaramente distinto questo Consiglio minore dal Gran Consiglio [3]). Così l'autore chiamò, per evitare ogni colore classico, il

---

[1]) *Sal.* p. 118; POLYB. XV, 19, 2 e 9; HEEREN, *op. cit.*, p. 135.

[2]) POLYB. I, 86, 6; *Sal.* p. 385.

[3]) A p. 343 dà ai membri dei due consigli dei distintivi diversi: gli Anziani sono ornati di diadema, i Ricchi hanno degli scettri col pomo di smeraldo. Ma si ha qualche volta l'impressione che il nome di Anziani sia da lui esteso anche ai membri del Consiglio maggiore. A pp. 290-91: « Hamilcar écrivit au *Grand Conseil* de l'en débarasser, et Hannon rentra dans Carthage, furieux contre la bassesse des *Anciens* et la folie de son collègue.... ». A pag. 73: « Des commissaires du *Grand Conseil* écrivirent le nombre d'années que l'on devait à chaque soldat.... les *Anciens* furent effrayés de la somme exorbitante qu'ils auraient à payer ». Certe attribuzioni agli Anziani potrebbero riferirsi benissimo al Gran Consiglio. Cfr. pp. 2, 224, 403. A p. 215: « Les *Anciens* décrétèrent l'exécution des captifs bien que le Suffète leur eût écrit de ne pas les mettre à mort », e a p. 282: « Le Suffète avait proposé à tous les captifs de servir dans ses troupes. Plusieurs avaient intrépidement refusé; bien résolu à ne point les nourrir *ni à les abandonner au Grand Conseil....* ».

senato di Cartagine. Qualunque sia la potenza effettiva dei centumviri, resta al senato, nella sua totalità, il còmpito ufficiale di rappresentare lo Stato. Vediamo difatti che con « delegati del Gran Consiglio » patteggiano i mercenari le condizioni dell'accordo; al Gran Consiglio scrive Annone per annunciare la sua vittoria; ad esso si rivolge Amilcare per avere dei rinforzi, e per essere sbarazzato di Annone. Della rivolta dei mercenari Amilcare dichiara solo responsabile il Gran Consiglio.

Racconta Giustino - per la fine del IV sec. - che il *senatus* condannò segretamente un generale Amilcare. Di condanne a morte pronunciate contro generali dal *Senatus* di Cartagine parlano pure Tito Livio e Valerio Massimo. Alla grande assemblea riconosce perciò anche il Flaubert questo potere di vita e di morte sui generali vinti. Gli Anziani minacciano Amilcare, come vedemmo, di farlo condannare dal Gran Consiglio [1]).

È naturale che per le riunioni plenarie del senato esistesse una Curia apposita, forse vicino all'agora [2]). Il Consiglio si riuniva forse anche altrove; di certe sue convocazioni segrete, di notte, nel tempio di Eshmun, abbiamo notizia da Livio. Il Flaubert fa del tempio di Eshmun la sede normale del Gran Consiglio. Erige a norma costante la convocazione notturna delle due assemblee politiche [3]).



Benchè distingua una volta decisamente i *Ricchi* dai membri del Gran Consiglio [4]), risulta da sue esplicite dichiarazioni e da molte-

1) JUSTIN. XXII, 3, 6; VAL. MAX. II, 7, ext. 1; *Sal.* pp. 118 e 161.

2) HENDREICH, *op. cit.*, pp. 79-80; DUREAU DE LA MALLE, *op. cit.*, p. 19.

3) LIVIO, XLI, 22 e XLII, 24; *Sal.* p. 119 (« chaque nuit le Grand Conseil délibérait »), pp. 143 e 146 sgg. (assemblea notturna degli Anziani nel tempio di Moloch), p. 161 (« À la nuit prochaine, dans le temple d'Eschmoûn! »). Ha forse anche influito sul Flaubert la frase di Teodoros Metochites, erudito bizantino del sec. XIV, riprodotta dallo Heeren (p. 143): « I Cartaginesi trattavano i loro affari di notte ».

4) A p. 136: « On avait perdu .... quatorze membres du Grand Conseil, trois cents Riches, huit mille citoyens.... ».

plici indizî che il Gran Consiglio non era altro per lui che la riunione generale dei *Ricchi.* Sarebbe stato necessario far comprendere in qualche modo entro quali limiti un tal vocabolo aveva valore politico: qual censo, quale età, quali precedenti fossero richiesti per esserne degno. Lascia capire che i Sissizî ed il Gran Consiglio erano in fondo la medesima cosa: la frase infelicissima, da noi minutamente discussa, in cui ha cercato di riassumere la vita pubblica di Cartagine, vuol mostrare appunto ch'essa era un circolo chiuso, ov' era punto di partenza e di arrivo la stessa ristretta oligarchia finanziaria: « Les sociétés de commerçants, où l'on élaborait les lois, choisissaient les inspecteurs des finances, qui, au sortir de leur charge, nommaient les cent membres du Conseil des Anciens, dépendant eux-mêmes de la grande assemblée, réunion générale de tous les riches ». Il computo degli stipendi da pagarsi ai mercenari in un punto è fatto da « commissari del Gran Consiglio », in un altro dai Sissizî. Le pentarchie elette dai Sissizî sarebbero adunque, nel suo pensiero, delle commissioni senatoriali: possibilità che era pure contemplata dallo Heeren [1]).

In *Salammbô* ricchi e patrizi sono sinonimi [2]). Il Flaubert distingue pertanto un patriziato e una plebe: ammette l'esistenza in Cartagine di un determinato numero di famiglie a cui la continuità della ricchezza e del potere conferiva quasi il prestigio di una casta chiusa, di un'aristocrazia del sangue. I Barca vantano come loro capostipite Melqart [3]).

È lasciato nella stessa oscurità il demo. Non ci dice chiaramente di quali e quanti elementi constasse il corpo dei « citta-

---

1) Pag. 140. Come ente pubblico i Sissizî sono però da lui distinti dai Ricchi. A p. 188: « ....il tira des Syssites 223 000 kikars d'or, il décreta un impôt de 14 shekels sur les Riches ».

2) A p. 188: « il décreta un impôt de 14 shekels sur les Riches » e a p. 229: « les patriciens déploraient leur contribution de quatorze shekels ». Anche a p. 220: « les patriciens de sa faction l'appuyaient avec mollesse ».

3) *Sal.* p. 16: « Melkarth.... père de sa famille ». Vedi sulla genealogia dei Barca SIL. ITAL., *Pun.*, I, 72-7; XV, 745-6.

dini ». Una breve allusione - « des marchands, des scribes, des ouvriers de l'arsenal » - sembra supporre una specie di borghesia costituita di negozianti, di tecnici, d'impiegati. Non tace l'esistenza di un'assemblea popolare: sa che si radunava sulla piazza maggiore [1]), che era di sua spettanza la nomina dei generali [2]), che poteva giudicare e condannare [3]). Ma si cercherebbe invano in *Salammbô* un qualche segno concreto della sua efficienza politica: passa sotto silenzio la sua libertà di parola e di parresia, la sua potestà arbitrale nei casi di dissenso tra i suffeti e il senato. Polibio ci fa sapere che la partecipazione del popolo al governo si fece assai più importante al principio della seconda punica; ma afferma, anche per i tempi anteriori, che « il popolo era padrone delle cose che lo riguardavano ». Di questo non c'è traccia nel nostro romanzo. La politica democratica di Amilcare, trasposizione del noto tentativo annibalico di trionfare dell'oligarchia dominante coll'appoggio del popolo, contrasta col quadro generale che il romanziere ci fa della storia interna di Cartagine. Spiega anche lui, come Aristotele, la stabilità della costituzione ed il patriottismo della città colla solidarietà delle due classi. « Les dettes particulières étaient considérées comme dettes publiques.... en multipliant les bénéfices de la piraterie par ceux de l'usure, en exploitant rudement les terres, les esclaves et les pauvres, quelquefois on arrivait à la richesse. Elle ouvrait seule toutes les magistratures; et bien que la puissance et l'argent se perpétuassent dans les mêmes familles, on tolérait l'oligarchie, parce qu'on avait l'espoir d'y atteindre ». Aristotele nota difatti che si teneva amico il popolo, affidando a gente del demo certe

---

[1]) *Sal.* p. 119: « le peuple fut convoqué sur la place de Khamon ». Cfr. DIODORO, XX, 9, 4; XX, 44, 3; XXXII, 6, 4 e APPIANO, *Pun.* 91 e 127; TITO LIVIO, XXX, 24, 10.

[2]) *Sal.* p. 119; POLYB. I, 82, 12; DIODORO XXV, 8. Vedi altri testi in GSELL, *op. cit.*, II, p. 229, n. 5.

[3]) A p. 161 Amilcare minaccia gli Anziani di farli condannare dal popolo. Giustino (XVIII, 7, 2 e 16) lascia immaginare che sieno stati esiliati dal popolo Malchus ed i suoi compagni. Secondo Appiano (*Pun.* 70) fu il popolo ad esiliare una quarantina di partigiani di Massinissa.

funzioni lucrative nei paesi soggetti: « Καρχηδόνιοι.... φίλον κέκτηνται τὸν δῆμον· ἀεὶ γάρ τινας ἐκπέμποντες τοῦ δήμου πρὸς τὰς περιοικίδας ποιοῦσιν εὐπόρους »; lascia pure immaginare che si provvedesse alle famiglie indigenti collo stabilirle in qualche colonia. I contratti tra i cittadini privati e lo straniero erano sotto la garanzia dello Stato. Onde l'idea del Flaubert che la repubblica prendesse a suo conto i debiti dei privati [1]). Il resto si desumeva facilmente dal fatto, notato pure da Aristotile, che le cariche pubbliche non erano retribuite ed occorrevano, per accedere alle maggiori, vistose largizioni ai votanti. Il Flaubert riassume con vigoria il pesante commento dello Heeren a tal riguardo: « Comme d'ailleurs la magistrature n'était à Carthage qu'honorable, mais non lucrative, et que ces fonctions exigeaient de grandes dépenses, des personnes riches devaient seules pouvoir les remplir; c'est pourquoi les familles fortunées, sans prétendre à ces dignités par droit d'hérédité, acquéraient sur elles par leur aisance un droit dont la durée était sujette à la constance de leur fortune » [2]).



« Quant aux deux suffètes, à ces restes de rois moindres que des consuls, ils étaient pris le même jour dans deux familles distinctes. On les divisait par toutes sortes de haine pour qu'ils s'affaiblissent réciproquement. Ils ne pouvaient délibérer sur la guerre; et, quand ils étaient vaincus, le Grand Conseil les crucifiait ». Che il suffetato sia stato preceduto da una doppia dinastia come a Sparta, che scopo della repubblica eleggendo due suffeti invece di uno fosse indebolirne l'autorità e impedire la tirannide, sono opinioni oltremodo fragili, prive di una solida base storica, ma che non hanno nulla d'inverosimile. Può sor-

---

1) *Sal.* p. 118; *Polit.* VI, 3, 5; II, 8, 9. Quanto alla garanzia dello stato nei contratti privati cfr. POLYB. III, 22, 8-9; nonchè lo HEEREN, *op. cit.*, p. 178: « Le commerce avec les étrangers se faisait sous la surveillance du peuple et des magistrats devaient y assister; l'argent dû au vendeur était considéré sous la garantie publique *comme une dette de l'état* ».

2) *Op. cit.* p. 126.

prendere invece che qui i suffeti sieno posti al disotto dei consoli, specie quando si pensi al nome di *re* con cui sono designati così di frequente nelle fonti greche e romane, ed alla piena corrispondenza tra le attribuzioni delle due cariche, per quanto ne abbiamo notizia. Certo il Flaubert voleva dire che nessun tribunale, in Roma, attendeva i consoli al loro uscire di carica, mentre i suffeti restavano continuamente sotto l'occhio spietato dei centumviri. « Non potevano deliberare sulla guerra », essendo di spettanza del Gran Consiglio le questioni di guerra e di pace [1]): sulla fede dello Heeren, il Flaubert credeva per giunta che dei delegati del Gran Consiglio seguissero gli eserciti al campo – come presso gli eserciti francesi i commissari della Convenzione – e ne dirigessero e sorvegliassero i capi [2]). Risulterebbe dalle linee ora citate che un suffeta fosse anche, necessariamente, uno στρατηγός, il che, per i tempi di Amilcare, non può accettarsi. È possibile che in origine i suffeti fossero anche alla testa dell'esercito e dell'armata – benchè nessun documento lo provi – ma per le età su cui possediamo notizie le due dignità di suffeta e di generale, cumulate qualche volta eccezionalmente, erano già chiaramente distinte. Credo totalmente flaubertiana l'idea di un *suffeta del mare,* nonchè la storiella che la prova della sua morte fosse necessaria per eleggere il successore. « Les Anciens évitaient par là un maître de plus ». In realtà, nel romanzo stesso non è attesa la prova sicura della morte di Amilcare per creare un altro suffeta; durante la sua lontananza i suffeti sono due, Annone e Giscone [3]).

Abbracciando l'ipotesi cara al Movers che uno dei suffeti avesse la preminenza sull'altro [4]), dividendo tra i due suffeti il

---

[1]) Vedi testi in GSELL, *op. cit.,* p. 221, n. 5 e 6.

[2]) *Op. cit.* pp. 149-50.

[3]) Si mettano a confronto le pp. 140-1 e 73. Leggiamo in quest'ultima: « les Riches, étourdis par les fureurs d' Hannon et les reproches de *son collègue....* ». Che Annone fosse suffeta è detto esplicitamente a pag. 78. Non è del resto dimostrato che i suffeti non potessero essere più di due.

[4]) *Op. cit.* II, I, p. 535.

comando delle truppe, era logico che la preminenza spettasse, in una città marinara come Cartagine, al comandante delle truppe di mare [1]). Nell'assemblea degli Anziani Amilcare si comporta colla fierezza pomposa di un re assoluto; non vediamo nessun collega che divida con lui gli onori del *regno.* Si chiama « Chef des riches et Dominateur du peuple », epiteti che dovrebbero convenire ad entrambi i suffeti in quanto convocano e presiedono le due assemblee [2]).

Abbiamo già visto che, secondo il Flaubert, il suffeta del mare era un « *magistrato sacerdotale* sotto la protezione del Sole ». Si basa sui soliti testi già raccolti dal Münter, che ci mostrano dei suffeti in qualità di sacrificatori [3]). Non credo sieno nel vero quelli che negano ogni valore ad una siffatta induzione.

Sui rapporti tra la religione e la vita politica non sappiamo nulla. Il Flaubert ha colmato abilmente questa lacuna, almeno dal punto di vista dell'arte: la sua seduta degli Anziani è, artisticamente, vera.

Partecipano all'adunanza, oltre ai cento *seniores,* i quattro preti di Moloch, di Tanit, di Eshmoûn e di Khamon. Ci siamo già domandati perchè sieno solo quattro e non figuri il gran sacerdote di Melqart. La risposta ci è forse data da Aristotele: la suprema magistratura dei cento vi è pure chiamata – pare – dei centoquattro [4]).

---

[1]) Va osservato però, nel caso di Amilcare, che Polyb. I, 56, dice esplicitamente che gli fu dato il comando della flotta.

[2]) *Sal.* p. 160; Polyb. III, 33, 3; Diodoro, XXV, 16; Tito Livio, XXXIII, 46, 5-7.

[3]) *Sal.* p. 155; Heeren, *op. cit.*, pp. 157-8.

[4]) Anche a p. 403: « ....les Prêtres, les Anciens et les Riches ».

CAPITOLO IV.

L'esercito

I metodi di lavoro del Flaubert ci sono ormai noti abbastanza: credo di poter proseguire in modo più schematico e più rapido. Dirò quel tanto che basta per dimostrare quanto sia stata paziente, microscopica, personale, anche sotto questo aspetto, la sua attività di ricostruttore.



È opinione del romanziere che in tempo di pace la forza militare della repubblica si riducesse alla *Legione sacra,* corpo speciale di 6000 uomini, costituito dai giovani patrizi di più alta statura, sfarzosamente equipaggiati, di scarsa efficienza guerresca [1]. Non è provato fosse permanente nemmeno questa milizia. Comunque, di un ἱερὸς λόχος, di un battaglione sacro, è fatta menzione per il passaggio del Crimiso, nonchè per la resistenza all'invasione di Agatocle. Era reclutato – a quanto dice Diodoro – tra le famiglie più cospicue, tra i Cartaginesi che primeggiavano per virtù, per credito, per ricchezza: ταις δ' ἀρεταῖς καὶ δόξαις, ἔτι δὲ ταῖς οὐσίαις πρωτεύοντες [2]. Sul Crimiso combattè strenuamente, facendosi ammazzare fino all'ultimo uomo; nella battaglia contro i Greci invasori si comportò con non minore coraggio, non cedendo che quando fu persa ogni speranza. Fu

[1] *Sal.* pp. 8, 71, 127, 128.
[2] DIOD. XVI, 80, 4.

quindi un po' ingiusto il Flaubert quando si limitò a segnalarne con un suo tratto fantastico la prestanza fisica e quando lo fece sventrare allegramente dai barbari, quasi manichini da sala d'arme ambulanti. La sua concezione dei legionari è tutta nelle linee già un po' scherzose di Plutarco, riferite dallo Hendreich e passate nel suo volume: « quos armorum splendore, *tarditate* atque ordine agminis, Pœnos esse Græci coniecerant ». Si veda in *Salammbô:* « Les Carthaginois *manœuvraient si lourdement* que les soldats, par dérision, les engagèrent à s'asseoir » [1]). Sono per il Flaubert i soldati di Annone, l'emblema della città mercantile fastosa ed effeminata. Il quadretto plutarchiano è sfruttato solo in questo senso. Ai « thoraces eximio opere et splendore » corrispondono naturalmente le « armures en écailles d'or » [2]); gli « scudi d'avorio », di cui si parla in *Salammbô,* sono la traduzione e la spiegazione dei « clipei candidi », onde sono muniti i Cartaginesi alla battaglia del Crimiso [3]). Per la battaglia di Annone non ci sono descritte le magnifiche salmerie: bastava, a tale riguardo, la descrizione dei bagagli di Annone nell'episodio di Sicca [4]).

Descrivendo un bottino tolto alle truppe civiche di Cartagine, Diodoro menziona particolarmente le coppe d'oro e d'argento [5]). Sappiamo pure da lui che il generale cartaginese Imilcone, nel-

---

1) PLUT. *Vita Timoleontis,* 29 e HENDREICH, p. 352; *Sal.* p. 128.

2) HENDREICH, p. 440 e *Sal.* p. 127.

3) PLUT. *loc. cit.* e HENDREICH, p. 352; *Sal.* p. 128: « un bouclier d'ivoire éclata ». A p. 127, il Flaubert parla di « boucliers à bordure d'ivoire ». Ha richiamato la sua attenzione sul « margo » degli scudi antichi lo stesso HENDREICH, p. 350.

4) *Sal.* p. 52. La fonte è il capitoletto dello HENDREICH, pp. 440-1, *De impedimentis.* Sulle ricche armature dei Cartaginesi il Flaubert conosceva gli accenni del MICHELET, *Hist. rom.,* I, 254.

5) XVI, 81, 1. Lo HENDREICH, p. 441: « Imprimis hic notandum pateras et pocula in castra pretiosa secum forsan etiam milites portasse ». Lo HEEREN, p. 285: « Ils excellaient par leur bravoure et par leur luxe qui se trahissait non seulement dans leurs armures, mais surtout dans leurs coupes à boire ».

l'impossibilità di sfamare i suoi mercenari, alla loro minaccia di passare al nemico, li persuase a pazientare per pochi giorni ancora - gli era giunta la nuova che un grosso carico di grano era in viaggio per Agrigento - e diede loro, per pegno della sua parola, le coppe dei Cartaginesi, τῶν ἐκ Καρχηδόνος στρατευομένων ποτήρια. Questo passo, che il Flaubert dovette leggere direttamente in Diodoro non essendo riportato dalle sue solite guide, gli parve la prova che la Legione sacra possedesse delle coppe in certo modo rituali, distintivo d'onore riservato ad essa, invidiato ed ambito dalle truppe comuni. « Ces coupes, portant une vigne en émeraude sur chacune de leurs six faces en or.... C'était un privilège, presque un honneur sacerdotal; aussi rien dans les trésors de la République n'était plus convoité des Mercenaires. Ils détestaient la Légion à cause de cela et on en avait vu qui risquaient leur vie pour l'inconcevable plaisir d'y boire ». E sul modello del passo in questione immagina anche lui un generale costretto dai mercenari in subbuglio a consegnare le coppe sacre [1]. È molto probabile che nelle mani dei soldati d'Imilcone le coppe d'oro e d'argento dei Cartaginesi fossero un semplice pegno pecuniario per le razioni dovute. La loro bellezza non implica un significato speciale. Nelle truppe della repubblica i Cartaginesi servivano di solito come ufficiali o costituivano speciali reparti; erano tra i più ricchi di uno stato ricchissimo; questo segno di opulenza non ci deve stupire.

Tanto lo Hendreich quanto lo Heeren gli definivano i legionari sacri come una guardia pretoriana, come una scorta del generale supremo. « *Guardie* della Legione » è il termine solitamente usato dal nostro scrittore: li dà anche lui come guardia del corpo ad Annone. Ma sotto il comando di Amilcare questo loro carattere decorativo scompare; muta, mercè un curioso scambietto, il loro stesso nome. L'autore li ha concepiti soltanto come un'espressione della Cartagine annoniana. Appunto per questo, cioè per rendere meglio un suo concetto di vuota pompa este-

---

[1]) DIOD. XIII, 88, 3 e *Sal.* pp. 8 sgg.

riore, immagina i suoi pretoriani a cavallo mentre è assai verisimile ch' essi fossero degli opliti [1]).

Quanto all' effettivo della legione gli fu pure di base un passo di Diodoro: « caddero in questa battaglia circa duecento Greci e non più di mille Cartaginesi – *più di seimila,* secondo alcuni ». In *Salammbô* il battaglione sacro è fatto « gros de six mille hommes tout au plus » [2]). Deve notarsi però che la cifra di Diodoro va riferita, in ogni caso, non alla sola legione, ma a tutti i soldati di Cartagine. Nel 339 i legionari erano appena 2500.

Nel racconto polibiano della guerra implacabile si dice che per fronteggiare la rivolta i Cartaginesi radunarono dei mercenari, armarono i cittadini in età di portare le armi, riorganizzarono la cavalleria cittadina; per il loro ultimo sforzo mobilitarono tutti gli uomini validi che ancora restavano. Al corrente di tutta la storia di Cartagine, il Flaubert volle graduare più fortemente la mobilitazione delle forze repubblicane. Non parla dapprincipio di mercenari. Sa che nel 310, alla notizia dello sbarco di Agatocle, potè essere allestito nella città stessa un esercito ragguardevole e s' ispira a questo ricordo nella sua narrazione. « On arma les esclaves ». Attribuisce alla città assediata quello che capitò alla sua nemica dopo la sconfitta di Canne: « servi quod nunquam ante manumissi et milites facti sunt » [3]).

Non so con quale fondamento il Flaubert abbia introdotto nel suo romanzo una legione d' interpreti.

---

[1]) *Sal.* p. 108: « Les gardes de la Légion galopaient au hasard »; pp. 190-1: « La grosse cavalerie se composait de dix-neuf-cents gardes qui restaient de la Légion.... ». Ora lo Heeren, p. 285, n. 1, lo avvertiva che la legione doveva formare la fanteria pesante e gli doveva essere noto – da Diod. XX, 11, 1 – che Agatocle contrappose alla legione sacra dei Cartaginesi un corpo di mille opliti. Si è sicuramente ricordato, immaginando le sue « guardie della legione », i 10,000 immortali dell' esercito di Serse, sfavillanti d' oro, seguìti da salmerie meravigliose, a cavallo.

[2]) Diod. XX, 13, 1 e *Sal.* p. 71.

[3]) *Sal.* p. 306; Eutrop. III, 11.



Polibio dice delle milizie cartaginesi: « c'erano degli Iberi, dei Celti, alcuni Liguri e Baleari, non pochi Greci bastardi per la maggior parte disertori e schiavi; il più gran numero era costituito dai Libî ». Ma il Flaubert non fu ispirato soltanto da questi cenni della sua fonte maggiore. Come il Chateaubriand, come l'Hugo stesso quasi nel medesimo tempo, aveva nella memoria le vaste rassegne di Erodoto. Raccostamenti molteplici gli coloravano epicamente quella babele pittoresca di popoli. Anche qui tuttavia non lo appagò la facile sfilata vittorhughiana: s'illuse di risuscitare delle specie umane scomparse.

I Libî sono malissimo rappresentati in Mâtho. Sudditi di Cartagine, obbligati al servizio militare e ad imposte regolari, in istretti rapporti per conseguenza colla Repubblica, dovevano nel III sec. avere ormai con essa notevoli affinità culturali. Sappiamo già che l'eroe flaubertiano è invece il simbolo della barbarie, il contrario di Cartagine. È il barbaro, scrive ottimamente lo Zini, che si affaccia appena alla civiltà, « portando in questi primi contatti tutta l'impetuosità della sua anima semplice, terribile nella collera, eccessivo nell'amore, fanciullo sempre, alternando la vita in esplosioni terribili e calme estatiche, come l'oceano » [1]. L'*africano* Mathos, tempra gagliarda di ribelle e di stratega, probabilmente maturato da una lunga esperienza guerresca – Giscone prega i mercenari che si mostrino benevoli con chi li *pagava da tanto tempo* – è tutt'altra figura da quella che abbiamo studiata. Il Flaubert ne ha fatto un personaggio di fantasia, un fratello ai tipi romantici più comuni, dal buon negro di San Domingo dell' Hugo [2]) al brigante italiano di sismon-

---

[1]) Z. Zini, *Gustavo Flaubert* in « Il Campo » dell' 8 gennaio 1905.

[2]) *Sal.* p. 262: « je n'étais qu'un soldat.... et même si doux que je portais pour les autres du bois sur mon dos ». Bug-Jargal compie anche lui per pura bontà il lavoro dei compagni (cap. XI). Cfr. pure colla scena centrale di *Sous la tente* la serenata del cap. VII di *Bug-Jargal*; si raffrontino le linee 12-14 di *Sal.* p. 222 colle linee 7-8 di *Bug-Jargal* (ed. Hachette 1877) p. 106.

diana memoria [1]). Ha forse facilitato il suo processo fantastico l'opinione che col nome di Libî si potessero intendere anche gl'indigeni della Berberia indipendente [2]).

Sappiamo da Polibio che non erano pochi tra i mercenari di Cartagine i μιξέλληνες. Il Flaubert li volle simboleggiati in un tipo ed introdusse nel suo libro la figura tradizionale del *græculus*. Affidò tale parte ad un personaggio storico, a Spendio. I motivi di questa scelta sono chiari: i greci bastardi, di cui parla Polibio, erano in massima parte disertori e schiavi e schiavo disertore, a detta di Polibio stesso, era pure Spendio; questi era campano, e il Flaubert non sapeva che un campano di quel tempo poteva non essere, nemmeno lontanamente, di origine greca. Lo Spendio della storia, « uomo di smisurata forza e di audacia temeraria in guerra », è in Polibio uno dei capi supremi, non è inferiore a Mathos. Non è necessario che io esponga che cos'è divenuto in *Salammbô*. È il contrario di Mâtho – di Mâtho quale se lo inventa il Flaubert –; è la furberia matricolata. Non solo la sua fisonomia si adatta alla nuova parte – è l'omino vicino al gigante, è il Panurge di quel Pantagruel africano, la sua voce fischia mefistofelicamente – ma non c'è, in Polibio od altrove, nessuna prova di malignità, di astuzia, di spirito, di cui non diventi l'eroe. I mercenari avevano tra loro, dice Polibio, molti uomini maligni e sediziosi che rendevano impossibile ogni accordo colla Repubblica spingendoli ad aumentare di continuo le loro pretese. Uno dei maggiori attizzatori della discordia è Ma-

1) Nell'atto stesso in cui compie un sacrilegio contro Tanit, Mâtho supplica la dea di non permetterlo. Vorrebbe il velo, ma senza pigliarlo. È noto quanta diffusione abbia avuta la frase del Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du moyen âge*, cap. CXXVII: « Le meurtier encore tout couvert du sang qu'il vient de verser, fait maigre avec dévotion.... ». È la stessa miscela – direbbe il Manzoni – di scherano e di certosino.

2) A p. 71 il romanziere colloca ad oriente della repubblica i Nomadi e ad occidente i Numidi; a p. 154 mette i Numidi ad ovest, i Libî ad est ed i Nomadi a sud. Fa nascere Mâtho nel golfo delle Sirti. Conosceva certamente le linee dello Heeren sulla contrada adiacente alla piccola Sirti (*op. cit.* p. 64): « les habitants sont les plus riches *et les plus beaux de tous* ».

thos. Tutto questo diventa opera del solo Spendio. Da Spendio sono aizzati gli stessi Libî, i compagni, forse i dipendenti, di Mathos al quale viene così ad essere tolta la buona preveggenza politica che gli attribuisce Polibio. Questi descrive l'imbarazzo di Annone, incapace a farsi capire da tante razze diverse; i capitani stessi o non intendevano ciò che diceva o dopo aver detto di avere inteso riferivano alle loro truppe il contrario, chi per ignoranza, chi per malizia. Questo dà origine in *Salammbô* alla briosissima scena in cui Spendio trasfigura le parole di Annone. « Non solo furono pagati ai mercenari gli stipendi arretrati, come avevano pattuito per deciderli alla rivolta, ma si potè creare una riserva per le spese future ». Qui Polibio parla e di Mathos e di Spendios. In *Salammbô* l'idea di soddisfare immediatamente le truppe è una trovata luminosa di Spendio solo. È lui, e non più il celta Autarito, che incoraggia colla sua eloquenza i soldati alle sfide supreme e che fa arrivare finti messaggeri dalla Sardegna e da Tunisi. I più famosi stratagemmi di guerra diventano una sua propria invenzione. Nella sua lettera al Sainte-Beuve il Flaubert afferma di avere sognato il suo Spendius sul modello di Arato: « c'était un homme d'escalades et de ruses qui tuait très bien la nuit les sentinelles et qui avait des éblouissements au grand jour ». Il romanzo conferma queste parole: « Je ne suis pas fait pour les batailles au grand soleil.... mais donne-moi des murailles à escalader la nuit, et j'entrerai dans les citadelles, et les cadavres seront froids avant que les coqs aient chanté ». Queste parole di Spendio sono pienamente spiegate dalla bella vita plutarchiana di Arato [1]). Analizzata un po' davvicino la vivacissima figura di Spendio ci mostra la fusione delle più svariate influenze. Immaginato come figlio di un retore greco e di una prostituta campana, come un ex-mercante di schiave, ha una somiglianza profonda con certi tipi della commedia plautina. Il Flaubert scriveva, dopo aver letto Apuleio e Plauto:

---

[1]) *Corresp.* III, 343 e *Sal.* p. 211; PLUTARCO, *Vita Arati*, §§ X e XXI. Le poche linee flaubertiane dimostrano che l'intera *vita* era nota al romanziere.

« J'ai vécu partout par-là, moi, sans doute, de quelque existence antérieure. Je suis sûr d'avoir été, sous l'empire romain, directeur de quelque troupe de comédiens ambulants, un de ces drôles qui allaient en Sicile acheter des femmes pour en faire des comédiennes et qui étaient tout ensemble professeur, proxénète et artiste » [1]). Non c'è già in queste linee una prima idea di Spendio? Certi particolari minimi hanno anch'essi una storia. Il Mignot scrive, in una delle sue note: « l'épée se portait sur la cuisse » ed il Flaubert: « Spendius, avec un long glaive sur la cuisse.... » [2]). Silio Italico, a proposito di Regolo:

vidi, cum robore pendens
Hesperiam cruce sublimis spectaret ab alta.

Per ottenere un effetto analogo, cioè per fare anche ammirare un'ultima volta, dall'alto della loro croce, a Spendio ed ai suoi compagni la città per cui morivano, il Flaubert ha modificato il posto e il modo della loro crocifissione [3]).

Nel 263 o 262 i Cartaginesi presero al loro servizio una banda di 3000 avventurieri Galli, Γαλάται, che avevano dovuto abbandonare la loro patria per qualche misfatto. Disertarono in parte durante l'assedio di Erice, dopo avere invano cercato di consegnare la cittadella al nemico, ma nel 241 erano ancora, secondo Polibio, 2000. Ebbero una parte importante nella rivolta mercenaria. Il loro capo Autarito - dice Polibio - era influentissimo nelle adunanze, avendo per il suo lungo servizio una buona pratica della lingua cartaginese. Lo vediamo nel racconto polibiano alle dipendenze di Spendio. È però uno dei capi più illustri.

Al Flaubert questo feroce antenato ispirò un interesse speciale: era un vincolo tra quel mondo lontano e la sua nazione. Seguì le vicende della banda: il suo Autarito rimpiange ad un certo momento di non aver disertato anche lui coi Galli di

---

1) *Corresp.* II, pp. 136-7. Più volte, nelle sue lettere, assicura di essere stato, in un' altra vita, *leno* a Roma.

2) MIGNOT in *Mém. de l'Acad. des Inscr.* XL, p. 87 e *Sal.* p. 37.

3) *Pun.* II, 343-4; *Sal.* p. 386.

Erice [1]). Le conservò un posto cospicuo nell'insieme del suo racconto. Ricostituì con precisione amorosa l'anima antica della stirpe.

L'Autarito flaubertiano non capisce più la lingua di Mâtho ed indovina il suo pensiero dai gesti, ma rimane con tutto ciò il bel parlatore che ci fa indovinare Polibio: è riservata a lui la loquacità festosa, la « verve gauloise » [2]). Abusa del vino [3]). Ha dei soldati fiacconi. Il romanziere parla sicuramente di loro quando, raccontando la marcia dell'esercito mercenario alla volta di Sicca, descrive lo scoramento e la stanchezza degli « uomini del Nord ». « Ils étaient, d'ailleurs, les hommes du Nord surtout, vaguement inquiets, troublés, malades déjà.... Ils s'ennuyaient de ne pas voir Sicca.... Beaucoup même ne voulaient plus avancer. D'autres reprirent le chemin de Carthage ». Evidentemente il Flaubert rammentava che Livio chiama i soldati Galli intollerantissimi della fatica, ripugnanti alle lunghe marce, avvezzi a perdere il collegamento quando la strada era un po' faticosa, tanto che Annibale credette qualche volta prudente collocare alle loro spalle la cavalleria per sorvegliarli e sospingerli [4]). Osserva lo stesso Livio che i calori meridionali li accasciavano. Il Flaubert ci presenta pertanto Autarito colle labbra attaccate ai buchi della sua tenda, rantolante, mentre fuori, sotto il cielo coperto, turbina il vento infocato [5]). Appare pure dalle fonti antiche che i Galli, ottimi soldati all'assalto, erano, lontani dal campo, il colmo dell'indisciplina. Anche in *Salammbô* Autarito finisce col non pretendere più nulla da loro [6]). Descrivendo lo scontro su-

---

[1]) *Sal.* p. 121: « avec les 2000 Gaulois du temple d'Éryx ». I disertori di Erice non poterono essere 2000 se erano ancora 2000 i rimanenti alla fine della campagna. Furono probabilmente solo qualche centinaio,

[2]) Polyb. I, 80 e *Sal.* pp. 18-19.

[3]) Diod. XXIII, 21 ed Hendreich p. 449; Polyb. XI, 3, 1; *Sal.* p. 122.

[4]) *Sal.* p. 35. Si vedano Livio, XXVII, 48, 16 e XXII, 2, 4; Polyb. II, 25, 10 e III, 79, 4.

[5]) Livio, XXVII, 48, 17 e *Sal.* p. 122.

[6]) *Sal.* p. 121. Vedi Diod. XXIII, 21 e per altre testimonianze C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, I, 341 sgg.

premo, ove cadono pure gli ultimi Galli superstiti, il Flaubert dice: « Les Gaulois, *par orgueil,* se dépouillèrent de leurs sayons; ils montraient de loin leurs grands corps tout blancs; pour épouvanter l'ennemi, ils élargissaient leurs blessures ». In qualunque modo si spieghi l'usanza, è certo che le orde galliche solevano nella battaglia denudarsi fino alla cintola [1]). « Il passait en roulant ses gros yeux bleus », è detto di Autarito. I soldati intimoriti si scostavano al suo passaggio. In Ammiano Marcellino, ben noto al Nostro, i Galli sono detti « luminum torvitate terribiles » [2]). Una delle caratteristiche su cui l'autore torna immancabilmente quando parla dei Galli è la loro alta capigliatura. Aveva anche su questo punto delle informazioni precise [3]). Un episodio del grande banchetto prova che il Flaubert ha pure associati i suoi Galli con quelli che nel 390 conquistarono Roma. Mentre il suffeta Giscone, dalla lunga barba bianca, arringa i mercenari in tumulto, un Gallo si slancia sopra di lui: « le général, sans s'interrompre, le frappa sur la tête de son lourd bâton d'ivoire ». È l'aneddoto liviano del senatore Papirio: « M. Papirius, unus ex iis, dicitur *Gallo* barbam suam, *ut tum omnibus*

---

[1]) *Sal.* pp. 395-6. Dell' uso stranissimo parlava lo stesso HEEREN, p. 288.

[2]) *Sal.* p. 121. L' espressione di Ammiano era riportata dal Chateaubriand nelle sue note ai *Martyrs,* ed. cit., p. 403. Ma credo che il Flaubert abbia veduto direttamente il passo di Ammiano (XV, 12, 1) – « *celsioris staturae et candidi* paene Galli sunt omnes.... » –. Non è la frase testè citata: « *Leurs grands corps tout blancs* »?

[3]) *Sal.* pp. 4, 47, 121, 386. A p. 121 scrive di Autarito: « arrivé au bord du lac.... *il dénouait la corde qui attachait* ses longs cheveux rouges ». È forse un' eco del noto verso di Marziale

Crinibus in nodum tortis venere Sicambri.

Mi sembra però molto probabile, poichè il Chateaubriand nelle sue note ai *Martyrs* rimanda sui Franchi capelluti al Saint-Foix, che il Flaubert abbia vista l'opera di quest' ultimo, *Essais historiques sur Paris,* Paris 1766, t. I, p. 13, n. 1: « Les François se coupoient les cheveux tout autour de la tête, ne les conservant dans toute leur longueur que sur le sommet où ils les renouoient et les rattachoient; il n'étoit permis qu'aux princes de la famille royale de porter leurs cheveux flottans sur les épaules ». Cfr. *ibid.,* t. II, pp. 79 sgg.

promissa erat, permulcenti *scipione eburneo in caput incusso* iram movisse » [1]).

Siamo costretti ad aggiungere, nonostante tutte queste prove di documentazione accurata, che Autarito ed i Galli sono in *Salammbô* notevolmente abbelliti. La loro ferocia è nobilitata dalla vendetta. Non è più Autarito, ma Spendio che fa úccidere gli ostaggi cartaginesi. È lui che dice, morendo, dei leoni crocifissi incontrati sulla strada di Sicca: « c'étaient nos frères! ». A nessun altro dei suoi eroi il Flaubert ha attribuito tanta inquietudine romantica, tanta nostalgia della patria lontana. Vediamo roteare più volte come un bel simbolo di gloria la sua grande spada. Le sillabe celtiche, che Giuliano chiamò « grossolane, simili al gracchiare dei corvi », diventano « rumorose come dei carri di guerra ».

Un passo di Polibio preso troppo alla lettera fece credere al Flaubert che il capo numida Narauas potesse diventare il prototipo della perfidia, della simulazione melliflua, del tradimento. Volle creare un personaggio che fosse agile, misterioso, inafferrabile, terribile, come le bande dei cavalieri numidi in guerra. Le linee in cui ci descrive la tattica numidica sono di una verità storica perfetta [2]); mi sembra invece forzata, eccessivamente enigmatica ed arbitraria, la figura del Narr' Havas flaubertiano. Influì su di essa la figura di Massinissa. Il breve spunto di Polibio – la promessa di Amilcare al numido Narauas di dargli in moglie una figlia, promessa che non sappiamo se sia poi stata eseguita – richiamava facilmente al pensiero la storia di Massinissa e Sofonisba. Massinissa fu educato a Cartagine. Similmente il Flaubert immagina, contrariamente a Polibio, che Narr' Havas si trovi in Cartagine allo scoppio della rivolta, « son père le faisant vivre chez les Barca, selon la coutume des rois qui envoyaient leurs enfants dans les grandes familles pour préparer des alliances » [3]).

---

[1]) *Sal.* p. 10 e Livio, V, 41, 9.

[2]) *Sal.* pp. 357-8. Cfr. Livio, XXV, capp. 34, 35, 40; Polyb. I, 19, 2-4; III, 71, 10; *Bell. afric.* LXIX, LXX.

[3]) Appiano, *Punica,* 10, 37 e 79; *Sal.* p. 17.

Dopo aver nominato il popolo dei Numidi, senza distinguere con chiarezza se si tratti di tribù in esso comprese o di popoli affini, il Flaubert nomina i cacciatori del Malethut-Baal e del Garaphos, i Getuli, i Farusii, i Cauni, i Macari, i Tillabari. Su questi ultimi tre sappiamo già che la sua fonte è Corippo. Corrispondono ai Maurusii cui allude poco dopo riepilogando: « derrière les Numides, les Maurusiens et les Gétules » [1]). Sui Farusii attinge a Strabone. Ai Getuli attribuisce quello che Strabone dice vagamente di certe tribù vicine ai Farusii: dei mantelli (*corazze* in *Salammbô*) di pelle di serpente. Ma quello che dice dei primi – « qui conduisaient avec la hampe de leurs piques de petits chevaux maigres à longue crinière » – è suggerito visibilmente da quanto dicono i testi antichi sui Numidi. La magrezza, la povertà esteriore dei cavalli numidi sono notate da storici e da poeti. Lo Hendreich, dopo aver citato parecchie testimonianze al riguardo, dopo aver detto che bastava a guidarli una verghetta, passa a parlare dei Numidi come *iaculatores*. Si riesce così a comprendere come sia nata l'associazione flaubertiana [2]).

Nell'elenco polibiano dei mercenari di Cartagine figurano pure dei Baleari. Il Flaubert se ne occupò con particolare attenzione. Una voce raccolta da Diodoro e da altri li faceva estremamente propensi al vino e alle donne; si diceva che non potendo portare a casa i loro guadagni, perchè erano vietati nel loro paese l'argento e l'oro, cambiavano immediatamente la loro paga in donne ed in vino; preferivano una sola schiava a due o tre schiavi. Il Flaubert, più deciso, li fa pagare da Giscone senz'altro in natura: « On avait promis aux Baléares quelque chose de meilleur, à savoir des femmes .... l'on attendait pour eux toute une caravane de vierges ....quand elles seraient grasses et bien frottées de benjoin, on les enverrait sur des vaisseaux dans les

---

[1]) *Sal.* pp. 297 e 298; CORIPPUS, II, 62, 66, 80.

[2]) *Sal.* p. 297; LIVIO, XXXV, 11, 7-8; APPIANO, *Pun.* 100; STRAB. XVII, 3, 7. Vedasi anche HENDREICH, p. 361.

ports des Baléares » [1]). Per di più i Baleari erano frombolieri. Era nota al Flaubert l'efficacia terribile del loro tiro cui non resistevano nè elmi, nè corazze, nè scudi [2]); sapeva l'uso pittoresco della triplice fionda [3]). La primitività della loro arma, la violenza muscolare che esige, la sanguigna carnalità per cui andavano famosi, la notizia datagli dallo Heeren [4]) ch'essi fossero trogloditi, tutti questi vari elementi si fusero in un giudizio d'insieme, in un simbolo umano: Zarxas. In Polibio Zarxas è un capo africano, senza nessun carattere individuale. Il Flaubert si servì di quel nome per designare un suo tipo di crudeltà nervosa, sanguinaria, ferina.

D'accordo con Polibio, il Flaubert colloca pure nell'esercito cartaginese dei Celtiberi e dei Liguri. S'inchina giustamente alla solidità dei primi. Dice dei secondi: « montagnards habitués à combattre des ours », rendendo così, alla sua maniera, il concetto liviano: « Ligures, durum in armis genus » [5]).

Per formare la sua valanga umana contro Cartagine domanda degli armati a tutte le parti del mondo classico. All'Etruria, all'Umbria, al Sannio, al Bruzio. Ripercorre, sulle orme di Erodoto, tutta l'Africa antica. Sfilano Adirmachidi [6]), Ammonii [7]),

---

[1]) Diod. V, 17, 4; Pseudo-Aristotele, *De mirab. auscult.* 88; Heeren, p. 187; *Sal.* p. 81.

[2]) Diod. XIX, 109, 2; V, 18, 3; *Sal.* p. 128 e *passim*. Parlavano dell'arma anche lo Hendreich, pp. 341 sgg. e lo Heeren, p. 289, nonchè il Mignot, *Mém.*, XL, p. 89.

[3]) Diod. V, 18, 3; Hendreich, p. 342: « Tribus autem fundis instructi erant, *quarum primam capite gestarunt....* »; *Sal.* p. 82: « Zarxas, *avec une fronde autour de la tête....* ».

[4]) *Op. cit.* p. 88.

[5]) Livio, XXVII, 48, 10; *Sal.* p. 188.

[6]) Nell'ed. Fasquelle è scritto *Achyrmachides*. Cfr. Herod. IV, 168. Già l'Abrami, *op. cit.*, p. 450, notò che Erodoto è qui dal Flaubert (*Sal.* p. 296) fortemente caricato e frainteso.

[7]) *Sal.* p. 296 ed Herod. IV, 181. L'espressione del Flaubert – « des Ammoniens aux membres ridés par l'eau chaude des fontaines » – non corrisponde neppur essa fedelmente al testo ispiratore. Erodoto parla, non di fontane calde, ma di una *Fonte del Sole*, le cui acque, fredde a mezzogiorno, vanno

Ataranti [1]), Ausei [2]), Gisanti [3]), Zuaeci [4]), Garamanti [5]). Popoli e costumi si mescolano bizzarramente nella sua fantasia ed Erodoto non lo seduce soltanto come iniziatore alle meraviglie africane. I suoi banchettanti verniciati di minio non ricordano solo i Gisanti, ma anche gli Etiopi di Serse [6]); da Erodoto ha appreso che i Carî ornavano di pennacchi i loro elmi [7]), che i Lidi erano effeminati nel loro costume [8]). Passano nella sua sfilata i Tro-

---

gradatamente aumentando di temperatura col diminuire del sole in modo da essere in ebollizione a metà della notte. Quindi intiepidiscono a poco a poco. Non erano gli Ammonii costretti a prendere il bagno a mezzanotte. Del resto ha forse il Flaubert inferito troppo dalle mani rugose delle cuoche.

1) *Sal.* p. 296 ed Herod. IV, 184. La frase flaubertiana – « che maledicono il sole » – si trova testualmente in Erodoto.

2) *Sal.* p. 296: « les hideux Auséens qui mangent des sauterelles ». Cfr. Herod. IV, 172. Erodoto parla degli Ausei al § 180, ma non è di quel passo che si è servito il Flaubert. Questi attribuisce agli Ausei ciò che Erodoto dice invece dei Nasamoni (non degli Auschisi, come afferma l'Abrami, *op. cit.*, p. 452). Il pensiero di Erodoto è un po' meno stravagante: « vanno a caccia delle cavallette, le fanno essiccare al sole e, ridottele in polvere, le mescolano al latte ».

3) *Sal.* p. 296: « les Gysantes peints de vermillon qui mangent des singes ». Testuale in Herod. IV, 194.

4) *Sal.* p. 296: « les Zuaèces, couverts de plumes d'autruches, étaient venus sur des quadriges ». Credo coll'Abrami, *op. cit.*, p. 465, che sia qui una reminiscenza di ciò che Erodoto dice dei Maci (IV, 175): « vanno alla guerra con corazze di pelle di struzzo ». Ma occorre aggiungere un altro ricordo erodoteo (IV, 183): « questi Garamanti fanno la caccia ai trogloditi etiopici, servendosi di quadrighe ».

5) *Sal.* p. 296: « les Garamantes, masqués d'un voile noir, *assis en arrière* sur leurs cavales peintes ». Non so donde provengano i vari particolari. Herod. IV, 183, ricorda che presso i Garamanti i buoi camminano a ritroso, perchè altrimenti le loro corna torte in avanti si conficcherebbero in terra. La fantasia flaubertiana parte talvolta da spunti anche più tenui.

6) *Sal.* p. 3; Herod. VII, 69.

7) *Sal.* p. 3; Herod. I, 171.

8) *Sal.* p. 3: « quelques Lydiens portant des robes de femmes dînaient en pantoufle et avec des boucles d'oreilles ». Il Flaubert ha ricordato i consigli di Creso a Ciro (Herod. I, 155): « Perdonate ai Lidî; se non volete ch'essi restino pericolosi e diventin ribelli, fate proibire loro di avere delle armi; ordinate che portino delle tuniche sotto i loro mantelli e calzino coturni ed insegnino ai bimbi a suonare la cetra e a cantare.... ». Ma avrebbe

gloditi menzionati da Diodoro [1]), gli Psilli menzionati da Strabone [2]). Una tradizione leggendaria, senza dubbio ispirata dalla forma di barca rovesciata che avevano le capanne dei nomadi sulle coste africane e registrata ingenuamente da Sallustio, vuole che una parte delle truppe di Ercole si sia fermata in Africa: « eique alveos navium inversos pro tuguriis habuere ». Li incontriamo anche in *Salammbô:* « Quelques-uns traînaient, avec leurs familles et leurs idoles, le toit de leur cabane en forme de chaloupe » [3]). Mescola i ricordi classici alle descrizioni moderne. Fa venire dei combattenti dall' « Haroudsch blanc » e dall' « Haroudsch noir », benchè solo questi ultimi monti, (il *Mons ater* di Plinio), fossero noti agli antichi. Designa la sua banda di Naffur come Erodoto i Maci: « anch'essi portano un ciuffo di capelli sulla sommità del cranio ed hanno tutto intorno la pelle rasa ».

---

dovuto anche pensare che i suoi Lidi erano guerrieri. Nella sfilata delle truppe di Serse (Herod. VII, 74) i Lidi sono equipaggiati ad un dipresso come i Greci. Erra quindi il Flaubert quando scrive (*Corresp.* III, p. 356): « le même Hérodote m'a appris, dans la description de l'armée de Xerxès, que les Lydiens avaient des robes de femmes ».

1) *Sal.* p. 296: « des Troglodytes qui enterrent en riant leurs morts sous des branches d'arbres ». Giustamente l'Abrami, *op. cit.*, p. 463, rimanda a Diod. III, 33: « Legano il cadavere con rametti di paliuro in modo che il collo e le gambe si tocchino. Portatolo quindi su qualche altura vi buttano sopra ridendo dei sassi finchè non ne rimanga coperto ». Non dunque una tomba di rami, come dice il Flaubert, ma di pietre. L'usanza riferita da Diodoro è da lui spartita ad arbitrio tra due altri popoli. A p. 280: « Les Cantabres *les enfouissaient sous un monceau de cailloux;* les Nasamons *les pliaient en deux* avec des courroies de bœuf ».

2) *Sal.* p. 75; Strab. III, 17, 44. Cfr. anche *Mémoires de l'Acad. des Inscript.* VII, 1730, p. 273.

3) *Sal.* p. 296 e Sallust. *Bell. Jugurth.* 18. Negli appunti editi dall'Abrami, *op. cit.*, p. 446, il F. parla, come di un fondamento importante per la sua ricostruzione, di questo passo sallustiano ch'egli crede a torto « poco notato ». Ne discorrevano M. De Saint-Martin, *Observations sur un passage de Salluste relatif à l'origine persane des Maures et de plusieurs autres peuples de l'Europe,* in *Mém. Acad. des Inscr.*, 1828, pp. 181 sgg; il Creuzer-Guigniault, *op. cit.*, II, iii, 1036; il Movers, *Das phönizische Alterthum,* Berlin 1850, pp. 111-2.

Non ci fermiamo maggiormente su queste minuzie, tanto più che anche per il Flaubert dovettero essere tali: sono troppo frequenti e troppo disinvolti i suoi equivoci. Scrive a pag. 191: « Il avait de plus quatre cents archers à cheval, de ceux qu'on appelait des Tarentins, avec des bonnets en peau de belette, une hache à double tranchant et une tunique de cuir. Enfin douze cents Nègres.... devaient courir auprès des étalons, en s'appuyant d'une main sur la crinière ». Questa definizione dei *Tarentini* è insufficiente e ad essi spetterebbe assai meglio quanto è detto dei Negri. Non ha osato identificare tra loro gl' ippagonisti e i tarentini e li ha lasciati entrambi in una luce troppo imprecisa. Colla stessa leggerezza, essendogli capitato di paragonare gli ultimi avanzi della Legione sacra, i magnifici cavalieri ricoperti di scaglie d'oro, ai Clinabari assiri [1]), da quel momento in poi, per designare le guardie stesse, non si serve più di altro nome [2]).



Ha già scritto con ragione il Bertrand: « Cette foule brutale qui remplit de son tumulte les pages de *Salammbô*, Flaubert ne l'a point représentée à la manière de Zola, dans sa simplicité d'élément déchaîné. Il a essayé d'y démêler des caractères particuliers correspondant à la diversité des races » [3]). Ha fatto di più. Ha assegnato a ciascun popolo un valore costante in una sua gamma della barbarie ed ha potuto in tal modo far contrastare tra loro con più potente rilievo, e senza perder di vista l' unità del mondo evocato, le correnti distintive delle singole masse. Gli è buono ogni pretesto per fondere e differenziare ad un tempo le varie stirpi: il modo di mangiare, di vestirsi, di ascoltare, di dormire, di seppellire i morti, di pensare agli dei. I Greci sono sempre i più eleganti, i più civili, i più intelligenti, i più artisti. All' estremo della scala ci sono per lo più

---

[1]) *Sal.* p. 191 ed Herod. VII, 63.

[2]) Nella stessa p. 191, a p. 394 e *passim*.

[3]) *Op. cit.*, p. 75.

i Garamanti: quelli che Erodoto definisce come schivi di qualsiasi contatto umano [1]).

Per colorire storicamente un tale disegno occorreva una conoscenza minuta della vita guerresca, delle singolarità etniche, delle abitudini quotidiane. Ha fatto ciò che poteva per procurarsela.

Amilcare ricorda giustamente al Consiglio che il contratto della Repubblica coi mercenari spirava col finir della guerra. Non meno giustamente Gisgone rammenta ai ribelli che la Repubblica aveva rispettato le loro divisioni per popoli [2]). Si può desumere da Polibio che l'esercito dei rivoltosi avesse un capo supremo e che questo fosse Mathos. Il nome di *Shalischim* che gli dà il romanziere è una delle sue consuete trasposizioni bibliche [3]). Non è inverosimile che i mercenari avessero insieme le loro famiglie: « uxores secum duxisse puto », affermava pure non senza fondamento lo Hendreich [4]). Sono note allo scrittore le principali leggi disciplinari che vigevano al campo, quella soprattutto che vietava l'uso del vino, poichè vi fa apertamente allusione [5]). Il Mignot gli ha dato dei preziosi ragguagli sulle

---

[1]) HEROD. IV, 174. Cfr. *Sal.* p. 288 e soprattutto, per l'evidente influsso erodoteo, p. 363.

[2]) Sono divisi per nazioni anche i mercenari di Serse. Si vedano pure gli ordini di battaglia di Canne e di Zama.

[3]) Nella lettera al Froehner si scusa di non avere scritto *Rosch-eisch-Schalischim*, come avrebbe dovuto, e parrebbe lo abbia arrestato l'asprezza buffa del nome. In realtà – poichè nelle sue due lettere apologetiche ha frainteso troppo sovente sè stesso – riteniamo invece abbia seguìto semplicemente il Mignot, una delle sue prime fonti, quella certamente che ha lasciato in lui le impressioni più vive e più utili. Dalle pagine del Mignot (*Mém. de l'Acad. des Inscr.* XL, pp. 71 sgg.), pur non essendo taciuto il senso di « guerriero scelto » che ha spesso il vocabolo, risulta soprattutto il concetto di *generale*. È citata l'opinione di San Gerolamo: « Saint Jérôme a pensé que ces *Schalischim* étaient le géneral de la Cavalerie, celui de l'Infanterie et le préposé à la perception des tributs ».

[4]) Pag. 414. Si veda per i mercenari in oriente POLYB. V, 78, 1.

[5]) Vedi MIGNOT, XL, 104 e 50; *Sal.* p. 83: « Ils devenaient terribles après les repas, quand ils avaient bu du vin! C'était une joie défendue sous peine de mort dans les armées puniques.... ».

armi, sugli elmi, sugli scudi. Gli ha insegnato che si portavano, nel mondo fenicio, dei coturni di bronzo e dei calzari di porpora [1]). Il generale cartaginese Amilcare hà un manto purpureo: il romanziere ha modellato, secondo il solito, la sua figura su quella più nota di Annibale:

> Advolat aurato præfulgens murice ductor
> Sidonius.... [2]).

Di porpora è pure coperto il capo dei ribelli Mâtho: « vestes imperatoriæ ut plurimum purpureæ », diceva lo Hendreich [3]). Lo Hendreich ammoniva pure: « Exuviis etiam animalium imperatores usi, tum ad vestitum, tum etiam ad stratum »; e il Mignot: « les héros ne se couvraient que de peaux d'animaux ». L'ammanto leonino di Mâtho nella battaglia ci prova che queste avvertenze non furono vane [4]). Chi voglia un commento alle sue armature « en écailles d'or » non ha che da consultare lo Hendreich ed il Mignot [5]). L'Amilcare flaubertiano dà ai suoi armaioli una pelle di antilope macerata nei veleni, perchè gli costruiscano una corazza più solida che quelle di bronzo. Dobbiamo riconoscere in questo, sotto una forma eccessiva, la notizia raccolta dal Mignot sul modo di rinforzare a scopo difensivo il lino o la lana macerandoli nell'aceto e saturandoli di sale: « ces cuirasses étaient huit ou dix fois plus épaisses que celles de fer ou d'airain, mais elles étaient plus légères ». Un critico ignorantissimo, a cui non sono mancate le congratulazioni dei dotti, ha riso delle « corazze di lino » menzionate dal Nostro: le portavano i Fenici e gli Assiri che servivano tra le

---

1) Si veda soprattutto la memoria del vol. XL, pp. 79 sgg. Cfr. *Sal.* p. 181 (« ses brodequins de pourpre ») e *passim*.

2) *Sal.* p. 348 e Silio Ital. *Pun.* IV, 224-5.

3) *Sal.* p. 257; Hendreich, p. 385.

4) Hendreich, p. 385; Mignot, XL, pp. 77-8. Cfr. *Sal.* p. 327. La prima redazione già da noi citata (cfr. p. 246, n. 1) mostra visibilmente l'influsso erodoteo (Herod. VII, 70).

5) *Sal.* p. 43; Hendreich, p. 358 e Mignot, XL, p. 76.

truppe di Serse [1]). Sono attinte al solito Mignot le idee principali sulla formazione delle tende e dei campi [2]). Mi sembra però direttamente ispirata da Silio Italico la descrizione della tenda di Mâtho:

nec degener ille
Belligeri ritus, *taurino membra iacebat*
Effultus tergo et mulcebat tristia somno.
Haud procul hasta viri terræ defixa propinquæ
Et dire a summa pendebat cuspide cassis;
Et *clipeus* circa *loricaque* et *ensis* et arcus
Et telum Baliare simul tellure quiescunt.
Juxta lecta manus, juvenes in Marte probati;
Et sonipes strato carpebat gramina dorso.

Riecheggiano i vari elementi di questo quadro nel cap. *Sous la tente.* Il letto di Mâtho è coperto da una pelle di leone; « cose militari » brillano nell'ombra e l'autore nomina via via una spada, uno scudo, una corazza. Si addormentano tutto intorno i guerrieri. « Par les déchirures de la toile, le vent apportait la poussière du dehors *avec la senteur des éléphants, que l'on entendait manger,* tout en secouant leurs chaînes ». Mi sembra decisiva la corrispondenza delle due chiuse. È ammirevolè l'abilità con cui il Flaubert, mercè un piccolo mutamento, ha dato alla scena uno sfondo africano [3]).

Nell'esercito cartaginese ed in altri eserciti antichi era uso portare tanti anelli quante erano le campagne fatte [4]). Il Flaubert si trovò imbarazzato ad introdurre nel suo romanzo questo costume: gli anelli dovevano restare un segno di ricercatezza femminea, un distintivo dei preti di Tanit. Un passo del Mignot

---

[1]) *Sal.* p. 222 e MIGNOT, XL, p. 79. Per limitarmi ai tempi in cui scriveva il Flaubert, cfr. PAPADOPOULO-VRETOS, *Mémoire sur le Pilima,* in *Mém. Acad. des Inscr.,* 1842, p. 339.

[2]) MIGNOT, XL, p. 103: « Les tentes étaient ordinairement de peaux.... ». *Sal.* p. 36: « les Grecs alignèrent.,.. leurs tentes de peaux ».

[3]) SILIO ITAL. VII, 291-9; *Sal.* pp. 258 sgg.

[4]) ARIST. *Polit.* VII, 2, 6. Vedansi MIGNOT, XL, p. 51; HENDREICH, p. 169; HEEREN, p. 284.

ove si discorre degli ornamenti soliti ad essere appesi al pettorale dei cammelli - collane cui erano attaccate delle lune o delle mezzelune pendenti sul petto - gl' ispirò la sostituzione. Invece di anelli dà ai suoi guerrieri delle collane di onore [1]).



Ci prenderebbe ormai troppo spazio, senza portarci ad accertamenti generali diversi da quelli fin qui ottenuti, un' analisi particolareggiata del modo con cui il Flaubert ha ricostruita l'attività guerresca dei suoi eroi. Mi basta avvertire che anche a questo riguardo Polibio non è stato che una delle molte sue fonti. Si sono illusi profondamente quelli che per studiare le fonti del nostro romanzo hanno creduto bastasse ripubblicare di fronte ad esso il testo dello storico greco [2]). Il Flaubert ha avuto presente tutta la storia di Cartagine ed ha voluto darci, non la guerra mercenaria soltanto, ma la guerra antica. Contamina colla consueta disinvoltura epoche e avvenimenti ed è, quando si controlli fatto per fatto, quasi costantemente infedele [3]).

Lo Hendreich, che per la parte militare è realmente una guida pregevole, il buon Mignot, il Dureau De La Malle gli consiglia-

---

[1]) MIGNOT, XL, p. 153; *Sal.* pp. 18 (« *Un collier à lunes d'argent* s'embarassait dans les poils de sa poitrine »), 9, 23. È noto che Annibale dopo la battaglia di Canne mandò a Cartagine gli *anelli* tolti ai nemici uccisi. Il Flaubert, p. 289: « Le soir même, il envoya au Grand Conseil un dromadaire chargé de *bracelets* recueillis sur les morts ». Anche qui non ha osato parlare di anelli.

[2]) Sui rapporti tra il Flaubert e Polibio si veda il mio articolo *L'interpretazione filologica di Polibio in « Salammbô »* in « Atene e Roma », XXII, 1919, pp. 128 sgg. ove sono citati i vari studi usciti sull' argomento.

[3]) A p. 116: « Utique et Hippo-Zaryte refusèrent leur alliance. Colonies phéniciennes comme Carthage, elles se gouvernaient elles-mêmes, et, dans les traités que concluait la République, faisaient chaque fois admettre des clauses pour les en distinguer ». Questo è sicuro soltanto per Utica. Il primo trattato di commercio tra Cartagine e Roma, il patto di alleanza tra Annibale e Filippo di Macedonia fanno un posto a parte ad Utica, ma non menzionano Ippona. A p. 115: « Tunis surtout exécrait Carthage! Plus vieille que la métropole, elle ne lui pardonnait point sa grandeur.... ». Il τὸ πάλαι μῖσος contro Cartagine spetta non a Tunisi, ma ad Utica. Cfr. APPIANO, *Pun.* 75.

vano anche qui le letture necessarie al suo scopo e gli fornivano i suoi primi spunti fantastici. Gli fu utilissimo pure il farraginoso commento a Polibio del cavaliere Folard.

Si veda, ad es., il suo assedio. È una sintesi dei vari assedi subìti da Cartagine, nonchè un riflesso del grande assedio che Tiro sostenne da parte di Alessandro. I ricordi specifici lo provano pienamente. Spendio fa alzare di fronte alle mura di Utica un altro muro della stessa altezza; i mercenari si accaniscono contro la Taenia per penetrare nel porto, ma Amilcare li acceca accendendo un fuoco di paglia umida; delle fosse piene di trappole sono preparate per gl'invasori; degli assediati scendono di notte giù dalle mura e vanno ad incendiare le opere dei mercenari – tutte situazioni di cui troviamo lo spunto nelle pagine di Appiano sull'ultima difesa della Repubblica. Il taglio dell'acquedotto per assetare la città assediata fu realmente eseguito da Gelimero. I singoli sistemi ossidionali, le macchine per la difesa e per l'assalto, le invenzioni belliche più impressionanti si trovano già raccolte in modo suggestivo dal Mignot a proposito dell'assedio di Tiro [1]).

Uno studio minuto di *Salammbô* sotto questo aspetto – studio non malagevole e che io risparmio al lettore – proverebbe che nessun carattere un po' importante della guerra antica è rimasto ignoto al Flaubert e che su ciascuno ha cercato di farsi un concetto preciso.

---

[1]) A p. 310: « Ce sable s'éparpillait, entrait par le joint des armures ». Questo non è che un minimo frammento di una descrizione che è completa nel Mignot (XL, p. 118) e che è necessaria per ben capire la cosa. A p. 325: « Quelques-uns guettaient dans les embrasures avec un filet de pêcheur: quand arrivait le Barbare, il se trouvait pris sous les mailles ». Un utile commento è anche qui offerto dal Mignot, *ibid.* A pp. 324-5: « Les Carthaginois jetaient des meules de moulin.... ». Il MIGNOT, XL, p. 115, ricorda come Abimelec, re di Gedeone, sia stato schiacciato da un pezzo di macina gettato su di lui dalle mura.

CAPITOLO V.

L'indole etnica

La psicologia delle masse è fatta con mano sicura. Solo ad un lettore affrettato la ricostituzione morale di *Salammbô* può parere scarsa e superficiale. I sentimenti, le idee, onde il Flaubert ha plasmato i suoi personaggi, appartengono ad una umanità particolare, bastano a caratterizzare una civiltà ed una razza [1]).

Anche il piccolo mondo moderno di *Madame Bovary* ha per anima il più grossolano egoismo. Sono quasi tutti avari e rapaci: Rodolfo nega all' amante il poco denaro che basterebbe a salvarla, babbo Rouault se la cava assai bene nei mercati, Homais sacrifica non poche cose agl' interessi della sua bottega, la padrona del *Leon d' oro* sorveglia con occhio geloso la porta del caffè rivale, la balia Rollet ha sempre qualcosa da chiedere, l' usu-

---

1) Il SAINTE-BEUVE, *art. cit.*, p. 86: « Le côté politique, le caractère des personnages, le génie du peuple, les aspects par lesquels l'histoire particulière de ce peuple navigateur et civilisateur à sa manière regarde l' histoire générale et intéresse le grand courant de la civilisation, sont sacrifiés ici ou entièrement subordonnés au côté descriptif exorbitant.... ». Più severamente ancora il *Journal* dei Goncourt (I, 373-4): « Quant à une restitution morale le bon Flaubert s'illusionne: les sentiments de ses personnages sont les sentiments banaux et généraux de l'humanité et non les sentiments d'une humanité particulièrement carthaginoise, et son Mâtho n'est au fond qu'un ténor d'opéra dans un poème barbare ». Analoghe accuse contro la mancanza di psicologia in *Salammbô* troviamo nell' opuscolo troppo vantato di E. FAGUET, *Gustave Flaubert*. Paris, 1899, pp. 49-50.

raio Lheureux domina come un cattivo genio tutta l'azione. Non mancano gli atteggiamenti ed i sogni orgogliosi. Ma l'avidità del guadagno e la vanità scuotono appena il torpore vegetativo di quelle animucce provinciali: sono fuggevoli increspature ad un'acqua lenta, vischiosa, senza rumore. L'egoismo che stagna nella *Bovary* prorompe in *Salammbô* alla luce del sole. Completamente. Senza nessuna di quelle menzogne sotto cui si celano oggi l'eterna vanità e la primitiva ferocia. Vediamo formicolare dinanzi a noi una folla operosa, di un'attività molteplice, accigliata, febbrile. È sorretta, lanciata da una duplice forza, la fede assoluta nei proprii dei e nel proprio oro. Chè anche la potenza protettrice degli dei patrii è per essi un capitale da amministrare con cura. Hanno la rigidità pedantesca, l'ardore gelido dei settari; ma al fanatismo uniscono il calcolo, il computo preciso dell'efficacia pratica dei riti. Sono pertanto esperti tutti nelle discipline sacre. Il loro culto per il denaro ha gli stessi caratteri del fanatismo religioso: l'esaltazione, la concentrazione sospettosa, la ferocia implacabile. Nessuna pietà per i concorrenti, nessun riguardo per gli strumenti umani della propria ricchezza. L'oro è bramato per la voluttà usuraria del possesso, per le grasse sensualità a cui conduce. Non c'è meschinità di astuzia, di menzogna, a cui la loro avidità non si pieghi: sopravvive ai più grandi disastri della patria il loro spirito pratico. Portano in tutte le congiunture della vita le stesse caratteristiche del commerciante imbroglione. Sono, a seconda dei casi, prepotenti od untuosi. Sempre, ed incomparabilmente, perfidi.

Annone ed Amilcare sono i due poli opposti di questa ricostruzione morale. L'uno è la parodia, l'altro l'apoteosi.



Anche in questo suo profilo dell'anima punica il Flaubert ha avuto per guida testimonianze precise.

Lo Hendreich consacra tutto un capitolo al carattere del popolo cartaginese; la prima peculiarità ch'egli mette in rilievo

è, come in *Salammbô,* la superstizione. Il Flaubert scrive: « On tâchait d'exciter l'orgueil et la jalousie des Baals en leur chantant à l'oreille: — Tu vas te laisser vaincre! les autres sont plus forts, peut-être? — ». Era registrato e in certo modo tradotto dallo Hendreich il passo di Appiano che ha servito di base al Nostro: « Videor mihi adhuc videre lymphatos per fana discurrentes, convitia in Deos evomentes, qui ne sua quidem contra Romanos sacraria tueri valeant » [1]. Un passo di Livio, accolto nella medesima compilazione, gli diceva che, dopo la grande vittoria di Canne, Magone, inviato dal fratello Annibale a Cartagine ad annunciare il trionfo, affermò la necessità di ringraziare ritualmente gli dei: « pro his tantis totque victoriis verum sacrum Diis immortalibus agi haberique oportere ». Annone, annunciando al Gran Consiglio la sua vittoria, dice anche lui: « Ordonnez des prières » [2].

Lo Hendreich esamina in secondo luogo l' « avaritia ». Anche qui ci è dato scoprire traccia presso il Flaubert di qualcuno dei passi da lui raccolti. Per mostrare che nei Cartaginesi la sete del lucro era più forte ancora degli scrupoli religiosi lo Hendreich ricorda il loro contegno alla presa di Selinunte: furono clementi colle donne che si erano rifugiate in un tempio solo per paura che spinte all'estremo appiccassero il fuoco al loro rifugio e togliessero loro il piacere di metterlo a sacco. « Nam adeo crudeli impietate cæteris mortalibus hi barbari præcellebant, ut, cum alii, ne quid nefarie in numen committant, ad templa confugientes impunitate donent, Pœni, ratione contraria, ab hostibus ideo sibi temperarint, quo fana deûm sacrilegis deprædarentur manibus ». Per questo, assai probabilmente, i mercenari che il Flaubert immagina in marcia sulla via di Sicca, sentendo dietro di loro un gran rumore, credono che qualche loro reparto si sia fermato a saccheggiare un tempio e ridono

---

1) *Sal.* p. 315; HENDREICH, p. 96. Cfr. APPIANO, *Pun.* 92.

2) *Sal.* p. 131; HENDREICH, p. 92. Cfr. LIVIUS, XXIII, 11, 12: « verum esse grates deis immortalibus agi haberique ».

molto a tale idea [1]). Tra le principali fonti di guadagno nell' impero punico il Flaubert mette l' usura e la pirateria. Gli è garante dell' una cosa e dell' altra lo Heeren. Siccome non eccettua in questo nemmeno il grandissimo Amilcare, si è certo ricordato del commento dello Heeren al passo di Aristotele sui magistrati di Cartagine, ἔξεστι αὐτοῖς χρηματίζεσθαι. Scrive lo Heeren: « L'expression dont il se sert est si vague qu'elle peut s'entendre, ou du rapport de leurs terres et de leurs mines qui appartenaient en partie à des particuliers, ou bien, *ce qui paraît le plus probable, de l'usure* » [2]).

L' enfasi orientale delle invocazioni, la pompa servile delle prosternazioni e degli incensamenti parvero al nostro autore, che le aveva ritrovate in vita durante i suoi viaggi, una delle caratteristiche permanenti della razza. « Les cérémonies des visites, les prosternations, les invocations, les encensements et tout le reste, n'ont pas été inventés par Mahomet, je suppose » [3]). Anche le prove che della servilità abbietta dei Cartaginesi gli forniva lo Hendreich permettevano di associare liberamente l' età moderna e l' antica. « Tellure adorata, diis libaverunt, in terram procubuerunt, eorumque qui in concilio erant pedes osculati sunt » — « secundis rebus iniqui et insolentes erga omnes.... in calamitatibus vero supplices » — « genus abiectissimum dum metuit » [4]) — tali erano le accuse dello Hendreich, desunte rispettivamente da Polibio, da Appianò, da Plutarco. Dovevano fondersi presso il Flaubert con altre testimonianze più note, rievocare ad esempio le umili adorazioni con cui fu salutata in Cartagine nel 309 la testa del suffeta Amilcare. Βαρβαρικῶς προσκυνήσαντες, dice dei Cartaginesi Diodoro [5]). Si aggiunga che, sulla fede dello Hamaker, egli s' immaginava fosse vivo ed attuale nei nomi punici il significato etimologico che vi scoprono ora i filologi: che *occhio*

---

1) *Sal.* p. 29; HENDREICH, p. 98. Cfr. DIOD. XIII, 57.
2) HEEREN, p. 122; *Sal.* p. 171.
3) *Corresp.* III, p. 338.
4) HENDREICH, pp. 107, 117.
5) XX, 33.

dei Baal potesse essere, ad es., un enfatico tributo di onore [1]). Hanno quindi, nell'intenzione del Nostro, una netta portata storica le scene in cui è scolpita l'ignobile mellifluità della razza; le carezze paurose ai mercenari partenti, le accoglienze festose ad Amilcare, le preghiere di Annone ai pie' della croce.

Lo Hendreich passa quindi alla *rusticitas et crudelitas*. Tutta l'opera del Flaubert tende ad un effetto di violenza spietata. Con la potenza e la continuità dei particolari feroci riesce a mostrarci la crudeltà punica non come un momentaneo delirio, ma come un istinto abituale. È noto il simbolo meraviglioso con cui ci presenta per la prima volta il popolo di Cartagine: è il popolo che si diverte a crocifiggere dei leoni. Ha commentato ampiamente le parole di Teodoro Metochites, fonte troppo riputata in quei tempi: « Pœni fuerunt tam indole sua nativa quam ex consuetudine asperrimi, in omni eorum vita feroces et ita ab aliorum populorum institutis alienati, ut omnes eorum societatem horrerent » [2]). Non pago dei grandi esempi che già conosciamo, ha raccolte in fascio le singole condanne della storia. La rabbia impulsiva con cui fa assalire dal popolo i primi prigionieri mandati a Cartagine ha, secondo me, una notevole analogia con un'altra non meno barbara violazione delle leggi di guerra consuete: l'assalto dato effettivamente dai Cartaginesi ai messaggeri di Scipione [3]). Lo sprezzo dei Ricchi per la carne mercenaria da loro inviata al macello ha il suo fondamento in ciò che racconta Diodoro sull'isola delle ossa [4]). La loro avidità inesorabile verso i sudditi è affermata, quasi coi medesimi termini, da Polibio [5]). Il Flaubert aggiunge: « Il fallait cultiver ce qui convenait à la République » — segno che per accentuare l'effetto, senza curarsi delle obbiezioni serissime già sollevate dai critici, il Flaubert

---

1) HAMAKER, *Miscellanea phœnicia*, pp. 7 e 43; *Corresp.* III, p. 333.

2) Così dava tradotto il frammento del Metochites il MÜNTER, *op. cit.*, p. 154.

3) *Sal.* p. 215; POLYB. XV, 2, 4 sgg.

4) *Sal.* p. 156; DIOD. V, 11, 3-4; HENDREICH, pp. 396-8.

5) *Sal.* pp. 114 sgg.; POLYB. I, 72.

ha fatto sua l'accusa dello Pseudo-Aristotele ai Cartaginesi di avere distrutto in Sardegna tutti gli alberi fruttiferi e di avere proibito sotto pena di morte l'agricoltura [1]). Ha rinviato egli stesso allo Hendreich per difendersi dall'accusa di avere inventate delle forme eccessive di ferocia barbarica: « Hendreich a réuni des textes pour prouver que les Carthaginois avaient coutume de mutiler les cadavres de leurs ennemis ». Per essere esatti, lo Hendreich si limita a riportarci l'eloquente testimonianza di Diodoro: « *Patrio etiam ritu* cadavera mutilant. Nonnulli crebras corpori manus adaptatas circumgestant. Alii transfixa gæsis.... capita ostentant ». Vi si ispira il Flaubert per rappresentarci la repressione irosa, la minaccia difensiva, la brutalità innata. Si ricordi la testa di Giscone lanciata da Zarxas nel campo nemico, il contegno dei Cartaginesi colle salme delle loro vittime: « On fit à leurs corps d'infâmes mutilations.... on les suspendit par morceaux chez les marchands de viandes.... » [2]). Più che della rabbia selvaggia verso i cadaveri del nemico, lo Hendreich si occupa dei supplizi feroci inflitti ai prigionieri. L'ordine dato da Annone che si taglino le mani a tutti i barbari catturati è quasi un'inezia in confronto alla crudeltà dell'ultimo generale cartaginese coi prigionieri romani: « aut oculis, aut linguis, aut nervis aut pudendis mutilavit, aduncis ferris ad hanc pœnam adhibitis. Aliorum succidit plantas, aliorum amputavit digitos, aut pellem detraxit toto corpore atque ita vivos præcipitavit per rupes ». Doveva pensare a queste linee di Diodoro il Flaubert quando si gloriava di essere stato mitissimo [3]). Riservò nello sviluppo generale del dramma un posto notevole ad un episodio di crudeltà ricordato da Valerio Massimo e da Appiano e da essi riferito ad Annibale. Entrambi i passi erano registrati dallo Hendreich. « Idem captivos nostros *oneribus et itinere fessos* ima

---

[1]) *Sal.* p. 114; Heeren, p. 76 n. 1; Hendreich, p. 338.

[2]) *Sal.* pp. 51 e 215; *Corresp.* III, p. 341; Diod. XIII, 57 presso Hendreich, pp. 118-9.

[3]) *Corresp.* III, p. 341; Hendreich, pp. 242-3. Cfr. Appiano, *Pun.*, 118.

pedum parte succisa relinquebat. Quos vero in castra perduxerat, *paria fere fratrum* et propinquorum jungens, ferro dimicare cogebat ». Così Valerio Massimo. Appiano ricorda, per bocca di Cornelio Lentulo, le medesime atrocità: « captivos nostros partim in fluvios fossasque coniectos, *partim subiectos elephantis proculcandos, partim digladiari coactos, compositis fratrum paribus, aut filiis cum parentibus* ». *Salammbô* ci ha conservato l'emozione profonda e le vibrazioni fantastiche prodotte nel Flaubert da queste parole. Fa sanguinare anche lui sulla strada di Cartagine i prigionieri estenuati. Gli ultimi superstiti della battaglia della Sega, quelli che hanno gettate le armi implorando grazia, e quelli che hanno evitato il combattimento, finiscono parte sotto la zampa degli elefanti, parte nel certame gladiatorio a cui li obbliga Amilcare. Ogni minuzia è valorizzata. Il « subiecti elephantis proculcandi » è reso con più plastica concretezza: « On leur attacha les jambes et les mains; puis, quand ils furent étendus par terre les uns près des autres, on ramena les éléphants ». L'idea implicita nel « digladiari coacti » è resa anch'essa più apertamente: « Ils se mirent sur quatre rangs égaux à la façon des gladiateurs.... ». Alla formula di Valerio Massimo « paria fere fratrum et propinquorum » non tolse nulla della sua oscurità suggestiva l'indicazione precisa corrispondente in Appiano. Il Flaubert fantasticò lungamente su quelle « quasi parentele » create dalla vita del campo, sulle amicizie profonde, sugli strani amori che avevano consolato quei vagabondaggi solitari e cercò di comprendere in tutta la sua crudele perfidia il martirio morale degl'infelici costretti ad ammazzarsi a vicenda [1]). Nè va dimenticato il supplizio di Mâtho, ove riecheggiano i vari motivi macabri incontrati in queste varie letture. « On avait proposé d'abord de l'écorcher vif ». Non è il « pellem detraxit toto corpore atque ita vivos præcipitavit » di Appiano? [2]). Trovo in Orosio, a proposito della congiura di An-

---

1) VAL. MAX. IX, 12 e APPIANO, *Hann.*, 63. Cfr. HENDREICH, pp. 122 e 124; *Sal.* pp. 376-7.

2) *Sal.* p. 403; *Pun.* 118.

none: « captus est ac primo virgis cæsus, deinde effossis oculis et manibus cruribusque fractis, velut a singulis membris pœna exigeretur, in conspectu populi necatus est ». A questa scena deve aver pensato rappresentando l'agonia di Mâtho in potere della plebe selvaggia. Sentiamo infatti, in altra parte del libro, l'eco delle parole citate: « elles les frappaient à tour de bras.... elles leur crevèrent les yeux.... les hommes y vinrent ensuite, et ils les suppliciaient depuis les pieds, qu'ils coupaient aux chevilles, jusqu'au front.... » [1]).

Tutte le fonti greco-romane insistono sulla *perfidia punica*. La bollavano in frasi divenute comuni Cicerone, Livio, Valerio Massimo, Silio, Vegezio. « Leurs yeux pleins de flammes regardaient avec défiance, *et l'habitude des voyages et du mensonge, du trafic* et du commandement, donnait à toute leur personne *un aspect de ruse* et de violence ». Nel medesimo modo, cioè colle stesse necessità che hanno fatto di Cartagine un emporio internazionale, Cicerone spiega la furberia subdola dei Cartaginesi: « Karthaginienses fraudulenti et mendaces: et quidem non genere, sed natura loci; quod propter portus suos multis et variis mercatorum advenarumque sermonibus ad studium fallendi studio quæstus vocabantur » [2]). Poichè lo Hendreich rammenta con quale tranquilla ipocrisia Asdrubale cercasse di disfarsi di Massinissa e come desse ordine a suoi cavalieri « ut eum per insidias quomodocumque opprimerent », mi sembra lecito ravvisare un tratto di carattere volutamente significativo nella naturalezza con cui il cartaginese Gisgone, nobilissima figura di guerriero, dice tra sè dinanzi alla violenza dei barbari: « il fallait mieux plus tard s'en venger dans quelque ruse » [3]). Secondo Tito Livio, quando Magone giunse a Cartagine a portare la nuova della vittoria di Canne ed a chiedere rinforzi, Annone si sarebbe come al solito opposto: o la vittoria era quale la vantava Magone ed

---

[1]) *Sal.* p. 283; OROS., *Hist.*, IV, 6, 19.
[2]) *Sal.* p. 148; CICER., *De lege agraria*, lib. II, cap. XXXV, § 95.
[3]) HENDREICH, p. 112 e *Sal.* p. 10.

allora non si capiva la necessità dei rinforzi; o i rinforzi erano necessari ed allora Magone esagerava l'importanza della vittoria fraterna. Un caso analogo di doppiezza politica è pure presentato in *Salammbô*. « Aucun secours n'arrivait de Carthage. On disait.... qu'il n'en avait pas besoin.... les partisans d'Hannon, afin de le desservir, exagéraient l'importance de sa victoire » [1]).



L'Annone di *Salammbô* è un personaggio storico: la pedanteria burocratica, l'inettitudine all'azione guerresca, la paura delle responsabilità geniali, l'incompatibilità coi grandi sogni generosi, coi sacrifici d'effetto incerto e lontano: tali sono già, se prestiamo fede a Polibio, i caratteri distintivi del competitore di Amilcare. Non tutto però l'Annone storico riappare nel nostro romanzo. Il Flaubert non si cura di raccontarcene colla dovuta imparzialità il programma politico, le benemerenze militari, la fine (per ciò che riguarda la rivolta barbarica) ben altrimenti gloriosa. Annone è per lui un simbolo, un'espressione sintetica della razza. « C'était un homme *dévot, rusé, impitoyable* aux gens d'Afrique.... *ses revenus égalaient ceux des Barca* ». L'autore aggiunge ch'era « un vero cartaginese ». Ed infatti, poche pagine dopo, tratteggiando a grandi linee il profilo morale del popolo, ripete, per la massa, e nel medesimo ordine, le quattro caratteristiche essenziali con cui ha definito il suffeta: « *savants dans les disciplines religieuses, experts en stratagèmes, impitoyables et riches* ». Ha le tare congenite della stirpe: il bigottismo superstizioso, la crudeltà, la perfidia. Per completarne la figura, mostrandone la bassa venalità, lo accusa, credo gratuitamente, di avere venduto per conto proprio i prigionieri catturati nella presa di Ecatompila [2]). Annone è soprattutto il prototipo della

---

[1]) *Sal.* p. 220; Livius, XXIII, 12-13.

[2]) Diod. XXIV, 10, 2, parla della magnanimità con cui si comportò in quell'occasione come se fosse dovuta unicamente a desiderio di lode. Il Flaubert dovette temere che qualche dotto lettore contrapponesse alla sua pittura così ostile il passo diodoriano, poichè osserva abilmente (*Sal.* p. 44): « quant à sa

classe dominatrice, dei Ricchi. La ricchezza che illumina con squisite eleganze la vita di Salammbô lascia immutata in Annone la cupa grossolanità del carattere originario, la freddezza inamena di cui ha parlato Plutarco [1]). È stato rimproverato al Flaubert di non aver saputo mantenere il proprio linguaggio alla stessa altezza solenne e non si è notato che i punti in cui lo stile si abbassa sono quelli dov'è in scena Annone [2]). I suoi gesti, le sue parole vogliono rivelare tutta la volgarità sguaiata dell'uomo. La sua voce rauca può solo pronunciare delle ingiurie, degli scherzi plebei, delle infamie. Il lusso non è altro per lui che una rozza, pesante ostentazione di fantasie ornamentali dispendiose; non esistono per lui altri piaceri all'infuori dei piaceri sensuali e in quelli si voltola con beatitudine animalesca. Lo seducono le vanità esteriori della potenza; dall'impeto astioso con cui accusa il rivale di volersi fare tiranno, ci avvediamo ch'egli non si sente indegno della corona. Ma non ha il coraggio delle audacie gloriose. La sua viltà lo condanna all'odio di ogni superiorità geniale. La lotta implacabile tra lui ed Amilcare non è soltanto l'urto di due politiche: è la solita guerra della mediocrità contro l'ingegno, dell'esteriorità contro lo spirito. Già nel racconto di Polibio la figura di Annone è lievemente tinta di comico. Fu persino pensato che l'autore vi abbia sfogata, con un aggiustamento arbitrario dei fatti, la sua avversione per il nemico dei Barca [3]). Comunque, nel Flaubert la caricatura è volontaria, spinta all'estremo. L'episodio iniziale, di cui Polibio stesso deve aver sentita la comicità – la disfatta improvvisa e completa, mentre il generale si dà bel tempo per premiarsi della vittoria – dà origine in *Salammbô* ad un ampio capolavoro burlesco. Ma il Flaubert non si appaga di Polibio. Integra con altri

---

victoire d'Écatompyle sur les Lybiens, s'il s'était conduit avec clémence, c'était par cupidité, *pensaient les Barbares*, car il avait vendu à son compte tous les captifs, bien qu'il eût déclaré leur mort à la République ».

[1]) *Reipub. ger. praec.* c. 3, 6.

[2]) SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *art. cit.*, p. 859.

[3]) G. DE SANCTIS, *op. cit.*, III, I, p. 387, n. 14.

dati la sua caricatura potente. In una delle sue memorie sui Fenici il Mignot ricorda la lebbra tiria: « Hippocrate a parlé de cette maladie qui, suivant les caractères qu'il lui donne, paroît être la lèpre blanche que Galien son interprète dit être fréquente en Phénicie et dans l'Orient » [1]). Questa specie di lebbra che copriva il corpo di profonde macchie bianche era inguaribile. Nel *Roman de la momie* il Gautier osserva anche lui questa terribile caratteristica del vecchio oriente: « La plupart de ces tombes, violées à des époques très anciennes ont servi de réceptacle à des momies difformes grossièrement embaumées, *où se voient encore des traces de lèpre et d'éléphantiasis* » [2]). Il Flaubert – che paragona appunto il suo mastodontico Annone ad una mummia imbalsamata – ha aggiunto al suo quadro questo tratto offertogli dal Mignot e dal Gautier. L'umanità futura, il trionfo della gretta materialità, prendevano nella sua fantasia la forma di un idolo grossolano ed enorme. L'elefantiasi di Annone, la sua lebbra, esprimevano ai suoi occhi completamente la nullaggine tronfia delle società asservite al denaro, senza stimoli ideali, assorte nella rabbia meschina dei piaceri, rose dalla cancrena irrimediabile.

Annone impersona le ragioni profonde per cui Cartagine era destinata a perire; Amilcare rappresenta le energie che avrebbero potuto salvarla e farla immortale. Non senza motivo Annone in *Salammbô* non ha figli, mentre Amilcare, stringendosi al cuore il piccolo Annibale, si sente superiore agli dei ed al destino [3]). D'accordo colla storia, il Flaubert simboleggia in lui

---

[1]) MIGNOT, *loc. cit.* XLII, pp. 75-6.

[2]) *Le roman de la momie*, ed. cit., p. 45.

[3]) Nel raro opuscolo non venale, *Esquisse sur Flaubert intime d'après des documents laissés par Ch. Lapierre*, Évreux, 1898, pp. 49-50, è raccontato un curioso colloquio tra il Flaubert ed un suo compaesano industriale: « M. Cordier vint à parler de *Salammbô* qui avait paru peu de temps auparavant. Abordant certaines considérations philosophiques, il fut entraîné à demander à Flaubert comment il se faisait que de Cartage, de cette ville qui avait joué un si grand rôle dans l'antiquité, il ne restât rien, à peine des ruines et un souvenir historique! — Tu veux le savoir, ô Cordier, répliqua Flaubert de son air le plus

l'imperialismo cartaginese, l'eredità politica dei Magonidi e del primo Annone il Grande, il programma antiromano. È anche in *Salammbô* un generale di genio. Ma lo scopo principale del romanziere è di mostrarci in lui sublimate e feconde le qualità costanti della stirpe. È anche lui favolosamente ricco, come Annone, ma la coscienza dei suoi immensi tesori è in lui l'orgoglio quasi divino di una energia sterminata. Nessuna bassa sensualità turba la solennità misteriosa dei sogni ond'è dominato. L'autore è riuscito a scolpirci una vasta ambizione in potenza, a farci sentire, sotto il volto impassibile ed i gesti brevi, fra le strettoie di un regime sospettoso ed ostile, l'ardore represso del dominatore che attende l'ora propizia. Vuole che sia vero anche per lui quello che Livio dice di Annibale: « inhumana crudelitas, perfidia plus quam punica, nihil veri, nihil sancti, nullum Deûm metus, nullum iusiurandum, nulla religio ». Ma la crudeltà di Amilcare, sullo sfondo morale che conosciamo, è solo un segno di energia ferrea, una tattica di guerra. La sua indipendenza da ogni vincolo sacro – che gli suscita contro in *Salammbô* le ire dei vari corpi sacerdotali – è una conseguenza della sua religiosità più alta, del suo panteismo più evoluto.

Anche qui i particolari sono di origine dotta [1]). Non avrebbe certo avuto il coraggio d'immaginare così sterminate le ricchezze di Amilcare se non sapessimo da Giustino che Annone il Grande,

---

solennel; c'est qu'à Carthage ils faisaient tous de la rouennerie! — Et il s'enfonça dans la lecture d'un bouquin, satisfait du trait lancé contre l'industrialisme, son ennemi mortel ».

[1]) Usò per la sua pittura di Amilcare la vita relativa di Cornelio Nipote. Il FAY, *« Salammbô » and Polybius*, nel cit. opuscolo sulle *Sources and struct. of Flaubert's Salammbô*, p. 34, n. 1, dopo aver notato che le esagerazioni flaubertiane circa il numero dei morti per fame nel passo della Sega hanno un precedente in Cornelio Nipote, confessa però di non avere indizi dell'uso da parte del Nostro dello scrittore latino. Risolvono positivamente il problema le parole di Salammbô ai mercenari: « Vos armes, rouges du sang de ses esclaves, c'est lui qui les a refusées à Lutatius! ». Cfr. *Vita Ham.* c. 1, ov'è appunto narrato come L. Catulo volesse far partire Amilcare coi suoi « relictis armis » e come Amilcare rispondesse che preferiva a tale vergogna la propria morte e la rovina della patria.

il personaggio più ragguardevole di Cartagine verso la metà del IV sec., molto affine al nostro Amilcare anche pei suoi disegni despotici, aveva risorse superiori a quelle della stessa repubblica [1]). Il medesimo Annone arma contro la repubblica ventimila schiavi, appartenenti probabilmente in buona parte a lui stesso: era una giustificazione abbastanza seria per dare ad Amilcare una vera folla di schiavi [2]). Appare da Polibio che dei particolari cartaginesi possedevano, come Amilcare, delle navi dello stesso tipo di quelle statali [3]). Precorrendo un poco gli eventi, il Flaubert attribuisce alla famiglia dei Barca l'opulenza formidabile ch' essa dovette avere soltanto dopo le conquiste iberiche. Non sappiamo se veramente Amilcare traesse grandi proventi da miniere di sua proprietà; Plinio ce lo assicura però per Annibale [4]). Annibale è stato, come già abbiamo visto incidentalmente, il modello principale su cui ha foggiato il suo eroe. Prima d' iniziare la sua spedizione d' Italia Annibale fece un viaggio al tempio di Melqart a Cadice; Amilcare, prima di partire per la Sicilia, brucia profumi a Melqart [5]). Tito Livio parla di promesse di libertà fatte da Annibale a schiavi ed è celebre il motto annibalico che cartaginese per lui era chi uccideva il nemico: Amilcare, in *Salammbô*, è reo di analoghe promesse ai suoi mercenari e, se non a schiavi la libertà, promette a « Cartaginesi nuovi » la cittadinanza completa [6]). In *Salammbô* Amilcare irrita i nobili e il clero colle sue misure finanziarie e salva colla sua coraggiosa politica interna lo Stato: la stessa energia è spiegata da Annibale in momenti di crisi pecuniaria ugual-

---

1) XXI, 4, 1.

2) *Sal.* p. 162; Justin. XXI 4, 6.

3) Polyb. I, 46, 4 sgg.; *Sal.* pp. 167-8.

4) Plin. XXXIII, 6; *Sal.* p. 171.

5) *Sal.* p. 141; Livius, XXI, 21, 9; Polyb. III, 44; Silius Ital. III, 14 sgg.

6) *Sal.* p. 189; Livius, XXI, 45, 7. In *Corresp.* III, p. 353, il Flaubert rinvia erroneamente a Cicerone (*Pro Balbo*): l' esservi riferito il motto famoso di Annibale ci spiega il perchè dell' equivoco.

mente grave [1]. Anche Annibale, teste Polibio, passava per amante del denaro [2]. Le riserve di grano accumulate da Amilcare salvano ad un certo momento la città dalla fame; è probabile il Flaubert sapesse che effettivamente i Cartaginesi, oppressi dalla carestia, dovettero far cercare gli approvvigionamenti di grano costituiti da Annibale [3]. Solo per aver meditato, insieme con Polibio, con Livio, con Silio Italico, sull'attaccamento entusiastico dei soldati di Annibale alla persona del loro generale, il Flaubert potè sentire ed esprimere così bene l'anima di condottiere di Amilcare e l'idolatria dei mercenari per lui. Ci rivelò il segreto che fondeva in un blocco solo ciecamente fedele quelle masse confuse di barbari: la solidarietà morale del condottiere coi suoi uomini [4]. Il primo rifiuto di Amilcare ad accettare il comando della guerra contro i mercenari ribelli mi sembra psicologicamente una trovata felice.



Dell'indole punica il Flaubert ha voluto spiccasse nel modo più energico la genialità tesaurizzatrice. I critici si sono stupiti delle proporzioni melodrammatiche che ha l'episodio dei tesori di Amilcare: gli fu rimproverato come un errore d'arte. È l'espressione adeguata della sua visione. Sotto altra forma lo Hendreich aveva espresso lo stesso entusiasmo sui « cumuli et acervi pecuniarum » della repubblica. « Pecuniarum? imo vasorum, et coronarum, vestium, gemmarum et quicquid dici appetendum aut æstimandum potest » [5]. Tutte le sue fonti, dal Mignot al Michelet, gli menzionavano gli splendori dei mercati di Tiro celebrati da Ezechiele. Acquistava ai suoi occhi una parvenza di vero la fissazione di Cesellio Basso, ricordata da Tacito e da Svetonio,

---

1) *Sal.* p. 188. Cfr. Livio, XXXIII, 47.
2) Polyb. IX, 22, 8; 25; 26, 11 e *Sal.* pp. 171 sgg.
3) *Sal.* p. 173; Appiano, *Pun.*, 56.
4) Polyb. XXIII, 13, (ed. Büttner-Wobst). Cfr. XI, 19 delle antiche edizioni di cui potè aver notizia il Flaubert; *Sal.* pp. 191, 210, 223, 372.
5) P. 294.

la credenza in un meraviglioso *Tesoro di Didone* nascosto sotto le macerie della città [1]); le fantasie naturalistiche di Plinio non erano troppe per ricostruire in tutto il suo fulgore favoloso il tesoro scomparso [2]).

Per il Flaubert i Cartaginesi sono soprattutto dei cercatori d'oro. Una pagina del Dusgate gli offre un grazioso simbolo per rappresentare la repubblica: il popolano che affonda le mani nelle sabbie del lido per cercare le pagliuzze d'oro [3]). Nella sua *alba* cartaginese, descrivendo il risveglio della vita, ha subito riassunta abilmente la multiforme attività da cui proveniva la sua ricchezza: vediamo i carri che arrivano dalla campagna, i dromedari carichi di bagagli, le vele che palpitano sul mare, i cambisti che aprono la loro bottega; ci si apre dinanzi con pochi tratti l'immenso campo d'azione della Cartagine economica, lo *hinterland* vicino e lontano, il mare, il miscuglio cosmopolita della sua popolazione.

Ha fatto parola nel suo romanzo di tutte le principali sorgenti della prosperità cittadina.

Conosce la quantità e la magnificenza delle fattorie suburbane; il gran numero degli schiavi adibiti all'agricoltura. Fa

---

1) TACITO, *Ann.* XVI, 1 sgg. e SUETON. *Nero*, c. 31 (citati dal MIGNOT, XXXVIII, pp. 112-3 e dallo HENDREICH, p. 303). L'illusione di Cesellio Basso è in *Salammbô* messa in bocca di Spendio (p. 20): « Écoute ! Viens ! il y a dans la Chambre des Ancêtres un lingot d'or sous chaque dalle ». Si noti la frase corrispondente di Tacito: « magna vis auri.... non in formam pecuniae, sed rudi et antiquo pondere ».

2) Dei rapporti con Plinio a questo riguardo può già dare un'idea l'indice dell'ABRAMI, *op. cit.*, pp. 450 e sgg. Sulle relazioni tra Plinio e il Flaubert si potrebbe scrivere uno studietto speciale.

3) P. 22. Cfr. nell'op. cit. del Dureau De La Malle l'appendice del Dusgate sulla sabbia aurifera a Cartagine. A pag. 250: « Le sable qui se dépose le long du rivage depuis l'embouchure de la rivière Miliana jusqu'au cap Sidi Bou Saïd est plus ou moins chargé de paillettes d'or dont la quantité est assez considérable pour être devenue l'objet d'une exploitation suivie de la part des habitants de la côte ». Il Flaubert (*Corresp.* III, p. 355) si limita a dire senza citare la fonte: « la poudre d'or que l'on ramasse, *aujourd'hui comme autrefois*, sur le rivage de Carthage ». Per i tempi antichi non abbiamo però nessun dato.

che i suoi Ricchi tremino per i loro bei castelli, per i loro poderi e li vedano da Cartagine in preda alle fiamme: prova che ha letto in Giustino che Agatocle pose il campo a sole cinque miglia dalla città, perchè i Ricchi vedessero dall'alto delle mura l'incendio delle loro ville e delle loro campagne [1]). Nella loro marcia alla volta di Sicca i mercenari attraversano e contemplano meravigliati i giardini, le piantagioni, le lussuose proprietà dei Cartaginesi. Ritorna nelle pagine del Flaubert l'ammirazione provata dalle truppe di Agatocle al loro sbarco nella stessa contrada [2]). Un passo di Hirtius – « est in Africa consuetudo incolarum ut in agris et in omnibus fere villis sub terra specus frumenti condendi gratia clam habeant » – ha pure servito alla sua pittura. L'intendente Abdalonim dice ad Amilcare, mostrandogli le fosse piene di grano: « j'en ai fait creuser dans les arsenaux, dans les jardins, partout! ta maison est pleine de blé » [3]).

È al corrente dei vari centri minerari posseduti dalla repubblica. Sa che cosa frutti la pirateria [4]), che cosa rendano le pescherie di corallo. È abbastanza acuto per immaginare – tanto più che gli sono note le misure repressive di Annibale in quella

---

[1]) Just. XXII, 6, 9: « castra deinde in quinto lapide a Karthagine statuit, ut damna carissimarum rerum vastitatemque agrorum et incendia villarum de muris ipsius urbis specularentur ». In *Sal.* p. 136: « Du haut de l'Acropole, on apercevait dans la campagne de longues fumées montant jusqu'au ciel: c'étaient les châteaux des Riches qui brûlaient ».

[2]) Diodoro (XX, 8) enumera gli splendori della contrada, gli edifizi sontuosi, le piantagioni, i canali, le vigne, gli ulivi, gli armenti di pecore, di buoi, di cavalli, e via dicendo. Il Flaubert (*Sal.* p. 30): « Les métairies des patriciens se succédaient sur le bord de la route, des rigoles coulaient dans les bois de palmiers.... ils mangeaient des raisins au bord des vignes.... ils se couchaient dans les herbes.... ». E a p. 114: « par ce système les récoltes étaient toujours abondantes, les haras savamment conduits, les plantations superbes ».

[3]) *Bell. afric.* c. LXV; *Sal.* p. 173.

[4]) *Sal.* p. 168: « ravi dans l'Archipel quinze cents vierges ». Più che le caccie all'uomo menzionate da Erodoto a proposito dei Garamanti, mi sembra abbia influito qui sull'autore il ricordo di quanto dice Giustino (XVIII, 5) sul ratto da parte di Didone di 80 vergini cipriote.

materia – che la nobiltà dovette trovare un cespite importante di utili nell'appalto delle imposte. Per mostrare la floridezza industriale della città si serve di particolari storici perfettamente accettabili. Se parla di arsenali è perchè sa da Diodoro (XIV, 95, 1) che nel 392 la repubblica fu in grado di armare di tutto punto, secondo il loro uso patrio, dei Libi, dei Sardi, degli Italici. Se parla di fabbriche e di depositi di funi è per aver letto nello Hendreich (pag. 266): « primi invenerunt funes ». E non si meraviglia certo il fenicista di vedergli ricordare dei tappeti, dei guanciali, dei sandali.

Ha cercato in particolar modo – ed era una cosa essenziale per un risuscitatore del grande emporio mediterraneo – di mostrare lo slancio febbrile, sotto certi aspetti eroico, del suo commercio.

Si lamenta in qualche sua lettera di dover ricostruire tutto il commercio antico [1]. In realtà gli fu guida preziosa lo Heeren. Non è necessario che io provi con minuti e copiosi riscontri l'importanza che ha avuto quel libro nella sua ricostruzione: ne lascio la cura al lettore. Certe discordanze sono meri equivoci del romanziere. Questi scrive a pag. 72: « des scombres fumés, de ces scombres excellents que Carthage expédiait dans tous les ports ». Lo Heeren (pag. 197), a proposito dello stesso *Scomber thymnus:* « les poissons étaient salés et portés à Carthage, *où on les estimait tellement qu'il était, à ce qu'on dit, défendu de les transporter plus loin* ».

Dallo Heeren ricevono luce certi passi oscuri. Leggiamo, ad es., a pag. 168: « Élathia, la Corse et les îles n'avaient rien fourni ». L'Abrami nel suo commento corregge *Élathia* con Elath, città dell'Idumea sul mar Rosso [2]. Ma basta scorrere le pagine corrispondenti dello Heeren, ove si tratta appunto dei vari centri del Mediterraneo donde Cartagine traeva le sue materie prime, per trovarvi raggruppate ugualmente Ethalia, cioè l'odierna Elba, le isole Baleari e la Corsica. *Élathia* è uno sbaglio per *Éthalia.*

---

[1] *Corresp.* III, p. 240.
[2] *Op. cit.* p. 456.

Non rifarò, raffrontando i due autori, la storia dell'attività commerciale cartaginese. Mi limiterò a fare osservare con quanta vivezza fantastica il Flaubert abbia condotti i suoi cercatori d'oro alla scoperta di nuove vie commerciali, elevando così la loro avidità del guadagno alla potenza tragica delle altre passioni rappresentate nel libro.

Dice Plinio il Vecchio (II, 67): « Et Hanno, Carthaginis potentia florente, *circumvectus a Gadibus ad finem Arabiæ,* navigationem eam prodidit scripto; sicut ad extera Europæ noscenda missus eodem tempore Himilcon ». Il « Capo delle navi » dice a sua volta in *Salammbô* (pag. 167): « il avait envoyé une flotte par Gadès et Thymiamata, pour tâcher d'atteindre Eziongaber, en doublant la Corne du Sud et le promontoire des Aromates ». Sono le parole di Plinio tradotte e corrette da uno che abbia letto direttamente il periplo in esse citato e che conosca la geografia antica dell'Africa. Di Thymiamata e di Corno del Sud parla appunto Annone nella narrazione a noi giunta [1]). Sull'esempio di Plinio, il Flaubert immagina che più spedizioni sieno tentate contemporaneamente in direzioni diverse.

Alcune verso l'interno dell'Africa (pagg. 168-9). « De quinze cents hommes se dirigeant sur l'extrême Éthiopie *avec d'excellents chameaux, des outres neuves* et *des provisions de toiles peintes,* un seul avait reparu à Carthage.... ». È condensato in queste linee un racconto dello Höst riferito dallo Heeren (pagg. 199-200): « Les habitants du Maroc envoient ordinairement une fois par an une caravane à Tombouctou.... où ils apportent du tabac, du sel, de la laine brute aussi bien qu'ouvrée, *des pièces de soie et de toile de toute espèce* pour les échanger contre des grains d'or.... Cette caravane conduit, à ce qu'on dit, *quelques centaines de chameaux* dont une grande partie *ne porte que de l'eau....* ». Il

---

[1]) Vedi *Corresp.* III, p. 334, quello che il Flaubert dice sul *Periplo* d'Annone. Al Sainte-Beuve che insinuava il famoso *Periplo* fosse rimasto al romanziere ignoto od inutile, questi avrebbe potuto rispondere esaurientemente col confessare le ispirazioni che gli doveva. Il critico, che di esse non si avvide, lo conosceva probabilmente soltanto di fama.

Flaubert continua: « il disait avoir vu.... d'immenses *royaumes où les moindres ustensiles sont tous en or* ». Lo Heeren (pag. 210) ricorda certe tribù della Nigrizia dove l'oro è così abbondante « que leurs *rois* en font fabriquer *tous leurs ustensiles* ». Tra le meraviglie riferite dal personaggio flaubertiano c'è « un fleuve couleur de lait large comme une mer ». I cinque Nasamoni, di cui Erodoto racconta il viaggio nell'interno dell'Africa, arrivano anch'essi, dopo avere incontrato esseri strani, presso un fiume considerevole. L'esploratore Annone trova lui pure un gran fiume.

« D'autres avaient continué dans l'ouest, durant quatre lunes, *sans rencontrer de rivages*; mais *la proue des navires s'embarassait dans les herbes,* l'horizon retentissait continuellement du bruit des cataractes, des brouillards couleur de sang obscurcissaient le soleil.... ». Le prime battute sono un'eco di Festo Avieno, dato anch'esso in appendice del suo volume dallo Heeren: « Verso ponente c'è il mare infinito.... non vi si è mai avventurata nessuna nave.... la sua superficie è coperta di giunchi tra cui il bastimento s'impiglia.... » [1]). Nel *Periplo* di Scillace, che il Flaubert conosceva ugualmente, si parla pure di un mare pieno di scogli e coperto di erbe che imprigionano il navigante [2]). Le visioni terribili che spaventano l'esploratore sono del pari una reminiscenza dei testi ora citati. La flotta di Annone sente nella notte suono di flauti e di cembali, un frastuono tremendo; vede cadere nel mare dei torrenti di fuoco. La nave cantata da Avieno è attorniata da mostri marini.

Il capo delle navi dice ad Amilcare di avere affondate tutte le navi straniere veleggianti oltre il capo Estrimone, perchè il segreto delle nuove vie non fosse scoperto. Ricordava, tra gli altri, lo Heeren: « I Cartaginesi cercarono fino ai tempi della potenza romana di nascondere il loro commercio colle isole Cassiteridi » [3]).

---

[1]) Heeren, p. 366.
[2]) *Ibid.* p. 197.
[3]) *Sal.* p. 168; Heeren, p. 194.

Amilcare, simbolo umano delle più alte qualità della stirpe, impersona anche in *Salammbô* questo popolo ardito che ha tentato la circumnavigazione dell'Africa e si è avventurato per i mari del Nord. Diodoro ci parla di una bella isola in mezzo all'Oceano (l'odierna Madera?) a cui Cartagine pensava come al suo estremo rifugio: quando fosse giunta per la superba repubblica l'ora della rovina, quell'isola avrebbe accolto i superstiti e sarebbe sorta dal seno delle acque una nuova Cartagine.... [1]). Il Flaubert ha riannodato con questo spunto diodoriano le vicende di Amilcare. Là si è recato il suffeta dopo avere deposto il comando. E questo ci fa comprendere in tutta la loro profondità suggestiva certi accenni del libro. A pag. 60: « On le croyait parti vers la contrée de l'ambre, derrière les colonnes de Melkarth ». E a pag. 141, quando sfila dinanzi alla fantasia commossa del reduce tutto il suo passato burrascoso: « ....on avait perdu la Sicile. Puis il revoyait des bois de citronniers, des pasteurs avec des chèvres sur des montagnes grises, et son cœur bondissait *à l'imagination d'une autre Carthage établie là-bas* » [2]).



Come si manifestava questo genio misterioso della stirpe nella vita di ogni giorno? Quali erano i segni normali, permanenti, di quest'anima punica così violentemente scolpita nella grandiosità delle catastrofi? Il Flaubert dovette contentarsi di pochi e poveri cenni, attinti in massima parte allo Hendreich ed al Mignot, od agli autori cui lo Hendreich ed il Mignot rimandavano.

---

[1]) DIODORO, V, 19-20.

[2]) Risultano dunque anche sotto questo aspetto eccessivamente avventate le accuse dei primi critici. Si veda, ad es , A. DUSOLIER, *Nos gens de lettres*, Paris, 1864, p. 64: « Quant à nous donner une idée de ce que furent Carthage et son génie, *de l'immense mouvement de commerce qui se faisait au dedans d'elle et au dehors*, nulle préoccupation. À peine un entretien d'affaires, fort sec et très obscur, entre Hamilcar et son intendant, touchant les transactions faites en l'absence du général. Changez quelques dénominations des monnaies et vous aurez la scène des comptes de *Notre-Dame de Paris* entre Olivier le Daim

Justinus (XIX, 2): « mæsta civitas fuit; omnia ululatibus non secus ac urbs ipsa capta esset personabant. *Clausæ privatæ domus;* clausa deorum templa.... ». Il Flaubert fa risonare tutta Cartagine di preghiere e di pianti; aumenta il delirio dei riti sacri, ma scrive anche lui: « comme par les temps de peste, *toutes les maisons étaient fermées* » [1]). Racconta Diodoro: « εἰώθασι γὰρ, ἐπειδὰν μείζων τις ἀτυχία γένηται περὶ τὴν πόλιν, μέλασι σακκίοις κατακαλύπτειν τὰ τείχη ». Per cui in *Salammbô*: « les murailles étaient couvertes de voiles noirs » [2]). Il dolore rumoroso di Amilcare quando i preti di Moloch portano via il finto Annibale, la disperazione delle donne cartaginesi non sono una semplice fantasia romanzesca [3]).

Si legge in *Salammbô*: « C'était là que les Anciens déposaient leur bâton en corne de narval, car une loi, toujours observée, punissait de mort qui entrait à la séance avec une arme quelconque ». E poco oltre: « ils brandissaient des poignards.... Hamilcar tira deux larges coutelas.... Ainsi, par précaution, ils avaient apporté des armes; c'était un crime; ils se regardèrent les uns les autres effrayés ». È anche qui suo ispiratore il Mignot: « Il n'était permis à aucun Phénicien de paroître en armes dans une assemblée convoquée pour délibérer sur une affaire publique; celui qui y venait ainsi, ne fût-il armé que d'un seul dard ou trait, étoit impitoyablement condamné à mort » [4]).

---

et Louis XI (c'est le même dessin!) mais combien inférieure! je n'ai pas besoin de le dire ». A parte ogni giudizio comparativo, è doveroso riconoscere che quest' ultimo raffronto è giustificato: il ricordo della bella scena di *Notre-Dame de Paris* ha realmente dominato il romanziere. Dobbiamo certo a ciò il lamento anche in *Salammbô* del sepolto vivo, dell' infelice che non vede da più di dieci anni il sole. « Voilà quatorze ans que je grelotte dans une cage de fer. Faites grâce, sire! », geme il vescovo di Verdun. A sua volta lo schiavo di *Salammbô:* « Grâce, oeil de Baal!... voilà dix ans que je n'ai vu le soleil! ».

1) Il passo di Giustino era riportato dallo HENDREICH, p. 169. Cfr. *Sal.* pp. 119, 230.

2) *Sal.* p. 230; DIODORO, XIX, 106, 4.

3) *Sal.* pp. 338, 231; APPIANO, *Pun.*, 43.

4) *Sal.* pp. 147, 158; MIGNOT, XL, pp. 51-2. Cfr. ALEXAND. AB ALEXANDRO, *Dier. gen.* IV, 11.

Lo Hendreich: « Festa anniversaria recoluerunt ». Il Flaubert: « *pour célébrer le jour anniversaire* de la bataille d'Eryx » [1]).

Fu il Mignot a richiamare la sua attenzione sull'uso attestato da Plinio (VIII, 16) di crocifiggere dei leoni [2]), sulla frequenza con cui era applicato a Cartagine, anche coi personaggi massimi dello Stato, il supplizio della croce [3]). Benchè il Mignot cerchi di respingere a proposito di un passo della Vulgata l'interpretazione comune – il *ferravit eos* di II *Reg.* XII, 31 – il romanziere non osa rinunciare al particolare macabro: « *ceux que l'on ferrait* s'arrachaient le visage avec les ongles » [4]).

Qualcuno si è meravigliato che i mercenari di *Salammbô* si facciano seguire « par des gazelles ou des panthères ». Orbene, Plinio – citato anche dallo Hendreich – dice di Annone: « primus hominum leonem manu tractare ausus est et ostendere mansuefactum » [5]).

La maggior parte delle superstizioni popolari raccolte nel libro sono di origine pliniana [6]). Gli giovò però anche il consueto Mignot. Per esempio, a proposito di Amilcare e di Salammbô: « la naissance des filles passait pour une calamité dans les religions du Soleil.... il gardait.... comme l'ébranlement de la malédiction qu'il avait prononcée contre elle ». Lo afferma già il Mignot: « Les Arabes, dans les temps d'ignorance, comme s'exprime Mahomet, c'est-à-dire avant le mahométisme, regardaient la naissance d'une fille comme un grand malheur et sa mort comme un grand bien » [7]).

In *Salammbô* vediamo gli Anziani agitarsi scandolezzati alle fosche profezie di Amilcare: « les manches de leurs robes se levaient comme de grandes ailes d'oiseaux effarouchés ». La fonte

---

1) *Sal.* p. 1; Hendreich, p. 172.
2) Mignot, XL, p. 63; *Sal.* p. 34; *Corresp.* III, p. 357.
3) Mignot, XL, pp. 62-3; *Sal.* pp. 118, 186.
4) Mignot, XL, p. 64; *Sal.* p. 185.
5) *Sal.* p. 28; Plinius, VIII, 16.
6) Si scorra l' indice dell'Abrami, *op. cit.*, pp. 450 sgg.
7) *Sal.* 164; Mignot, XLII, p. 68.

è il verso plautino (*Pœnulus* V, 2, 15): « sed quæ illaec avis est quæ huc cum tunicis advenit? ». Lo Hendreich ed il Mignot commentano entrambi il passo. Quest' ultimo osserva: « L'Ecriture donne aussi le nom d'*ailes* aux coins du manteau » [1]. Ed aggiunge che gli ebrei non portavano copricapo, ma si mettevano sulla testa un lembo del loro mantello: così si coprivano per rispetto nelle loro preghiere. Onde in *Salammbô*: « Les Anciens s'assirent.... ayant mis par-dessus leur tête la queue de leur robe » [2].

Il Mignot annotava: « Les pendants d'oreilles étaient d'un usage très commun dans tout l'Orient pour les femmes et mêmes pour les hommes ». In esso e nello Hendreich era riportato il verso del *Pœnulus* (V, 2, 20)

Atque ut opinor digitos in manibus non habent.

Questo diventa in *Salammbô* uno dei distintivi punici più costanti. A pag. 45, di Annone: « ses lourds pendants d'oreilles »; a pag. 139, di Amilcare: « deux perles très longues pendaient à ses oreilles »; a pag. 84, di Giscone: « une flèche, arrêtée par les plumes, se tenait à son oreille dans son large anneau d'or »; a pag. 119, dei Ricchi in generale: « on les apercevait attablés dans les airs.... avec leurs grandes boucles d'oreilles qui se penchaient entre les buires.... ».

Quanto al costume femminile, il Flaubert stesso ha indicato come sua fonte fondamentale il Mignot. I rapporti sono più numerosi e più sottili di quanto potrebbe credersi ad una prima lettura. La bella chiusa del primo capitolo, « un grand voile, par derrière, *flottait au vent* », ricorda il passo ove il Mignot, parlando del velo da cui le donne in pubblico erano immancabilmente coperte, si attarda a spiegare l'origine del nome ebraico corrispondente e lo dice prodotto, « dal tremolìo continuo che imprimevano al velo i movimenti della donna che lo portava » [3]. I « san-

---

1) *Sal.* pp. 154-5; MIGNOT, XL, p. 156.
2) *Sal.* pp. 149-50; MIGNOT, XL, pp. 150-1.
3) *Sal.* p. 25; MIGNOT, XL, pp. 149-50.

dali di papiro », nonchè i « sandali dalla punta ricurva coperti da un ammasso di smeraldi », hanno il loro naturale commentatore nell'ottimo abate Mignot: « En Egypte *les souliers étoient de papyrus....* On voit par Saint Clément d'Alexandrie que de son temps il y avoit des femmes qui *ornoient leurs chaussures d'or et de pierreries.* La chaussure étoit attachée au pied avec des courroies qui laissaient apercevoir le pied, dont la blancheur étoit relevée par la couleur des rubans ou courroies; *telles étaient les sandales* de l'épouse du Cantique.... » [1]). In *Salammbô*: « le vermillon de ses lèvres faisait paraître ses dents plus blanches et l'antimoine de ses paupières ses yeux plus longs ». Ma già il Mignot sul belletto usato dalle donne fenicie: « Les femmes phéniciennes se peignoient les sourcils et les paupières avec une espèce de fard nommé *phouk* et que l'on croit être l'antimoine ». Il dotto abate aggiungeva: « L'arrangement des cheveux distinguoit en Afrique les femmes des filles: celles-ci portoient leurs cheveux élevés sur le sommet de la téte où ils formoient une espèce de tour, au lieu que les femmes les partageoient au milieu du front.... mais nous ne trouvons point cette distinction dans l'orient ». Con una lieve infedeltà formale il Flaubert, a pag. 14: « Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et *réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes,* la faisait paraître plus grande ». Quest'ultima idea è suggerita dal *De cultu fœminarum* di Tertulliano ove si ricorda alle donne il comando divino – che alla propria statura nulla va aggiunto – e si predica contro il vezzo di portare i capelli in modo da parere più alte [2]). Quanto alla polvere violetta onde sono cosparsi i capelli di Salammbô, nell'opuscolo tertullianeo ora citato si fa pure menzione di polveri colorate per capelli [3]). Ma anche il Mignot osservava ugualmente: « Les femmes donnoient à leurs cheveux la couleur qu'elles vouloient, ce

---

[1]) *Sal.* pp. 14, 58; MIGNOT, XL, p. 161.

[2]) *De cultu foemin.* II, c. VII: « ad mensuram neminem sibi adiicere posse pronuntiatum est »; *Sal.* 14.

[3]) *Sal.* p. 14; TERTULLIANO, *op. cit.*, II, c. VI.

qui étoit aussi quelque-fois pratiqué par les hommes. Les jeunes cavaliers de la suite de Salomon mettoient sur leurs cheveux une huile odoriférante sur laquelle ils répandoient de la poudre d'or ». Del che si è certo ricordato il Flaubert descrivendo Annone: « des paillettes d'or étincelaient dans les cheveux crépus » [1]).

Questa frequenza di rapporti tra il nostro autore e il Mignot rende probabili altri raccostamenti. Spendio, per tentare Mâtho : « Ah! comme tu seras heureux *dans les grandes salles fraîches....* ». Il Flaubert aveva letto nel Mignot ed aveva forse verificato direttamente nei testi ivi citati: « Les salles égyptiennes dont parle Vitruve n'étant ouvertes que fort haut au-dessus du rez-de-chaussée conservoient beaucoup de fraîcheur. Celles qu'Ammien Marcellin vit à Canope étoient continuellement rafraîchies par le souffle des vents et au milieu des chaleurs les plus excessives on y sentoit toujours un air doucement agité » [2]). È nota la descrizione della camera di Salammbô, col suo lettino sospeso, colla sua atmosfera di fragranze squisite. Anche Amilcare grida agli Anziani: « Vous perdrez vos navires, vos campagnes, vos chariots, *vos lits suspendus....* ». Anche di questo va forse cercato nel Mignot il primo spunto: « La femme débauchée dit à son amant dans les *Proverbes* qu'elle a suspendu son lit sur des cordes, qu'elle l'a couvert de riches tapis et parfumé de myrrhe, d'aloès et de cinname » [3]).

Ci è già fornita dal Mignot la ricetta di una delle specialità culinarie ammannite in *Salammbô* ai mercenari: « des bouillies de froment, de fève et d'orge » [4]).

---

[1]) *Sal.* p. 44; MIGNOT, XL, p. 150. Per altri rapporti col Mignot e colla Bibbia circa i costumi muliebri vedasi il citato art. del COLEMAN, pp. 38 sgg.

[2]) *Sal.* p. 23; MIGNOT, XL, p. 131.

[3]) *Sal.* pp. 104, 155; MIGNOT, XL, p. 134. Leggiamo a p. 18: « les lames d'airain déchiraient la *pourpre du lit* ». Cfr. sui famosi *lectuli* punici HENDREICH, pp. 265-6, nonchè il passo virgiliano (*Aeneid.* I, 699-700):

iam pater Aeneas et iam troiana iuventus
conveniunt, *stratoque* super discumbitur *ostro.*

[4]) *Sal.* p. 4; MIGNOT, XLII, p. 63.

Risale ugualmente al Mignot non solo quello che ci dice il Flaubert sull'orecchio bucato dei liberti che preferivano rimanere presso l'antico padrone, ma anche quanto nella pagina stessa è detto del *nezem* [1]).

Suggeriti direttamente dal Mignot sono per la maggior parte i particolari relativi alla musica. Leggiamo in *Salammbô:* « L'esclave souleva une sorte de harpe en bois d'ébène plus haute qu'elle, et triangulaire comme un delta; elle en fixa la pointe dans un globe de cristal et des deux bras se mit à jouer. Les sons se succédaient sourds et précipités.... ». Coincide col Mignot: « Saint Jérôme, Cassiodore, Isidore de Séville, fondés sur la traduction attribuée aux septante.... ont prétendu que le *nable* étoit le psalterium des anciens...; ils disent qu'il avoit la forme du δέλτα, ayant un ventre creux par le haut; que les cordes étoient tendues du haut en bas; qu'on le touchoit par le bas et qu'il résonnait par le haut ». Ed aggiunge che secondo Sopater il suo suono era poco armonioso [2]). Parimente, descrivendo la prima apparizione di Salammbô, il romanziere dice: « elle tenait à sa main droite une petite lyre d'ébène ». Pensava indubbiamente alla piccola lira fenicia, a quattro corde, di cui il Mignot scrive: « C'étoient les femmes qui le plus ordinairement touchoient cet instrument » [3]). Dal Mignot il Flaubert ha imparato che il kinnor aveva dieci corde. La sua fonte gli parlava pure dei *schelischim* di nove corde: sono divenuti in *Salammbô* i « scheminiths à huit cordes ». Nella necessità di evitare ogni eventuale equivoco con *schalischim,* l'autore si è contentato del primo termine musicale che la memoria gli ha suggerito: *scheminit* non è uno strumento, ma un modo musicale [4]).

Avremmo ancora non poche cose da rilevare se volessimo proseguire a precisare analiticamente lo sforzo compiuto dallo scrit-

---

[1]) *Sal.* p. 57; MIGNOT, XLII, p. 72.

[2]) *Sal.* p. 59; MIGNOT, XXXVI, p. 104.

[3]) *Sal.* p. 14; MIGNOT, XXXVI, p. 107.

[4]) *Sal.* p. 346; MIGNOT, XXXVI, pp. 104-7. Vedi, sugli strumenti musicali in *Salammbô,* altre indicazioni del COLEMAN, pp. 49-50.

tore per mantenere alla psiche punica da lui evocata il suo esotismo particolare. Facili trasposizioni bibliche gli permettono di evitare i termini classici o moderni, quando si tratti di designazioni cronologiche, di misure, di pesi. Porta in ogni particolare la medesima probità di documentazione che abbiamo così costantemente osservata.

Non minore è il suo scrupolo per lo sfondo materiale su cui si muovono i suoi eroi. Gli appunti fatti alla sua fauna e alla sua flora africana non sono seri [1].

---

[1]) Scrive ad es. il Trévières, *art. cit.*, pp. 719-20, a proposito del « fuoco di aloe che crepitava nel faro »: « l'aloès est une amaryllidacée d'Amérique – *agave americana* – et a été importé en Afrique après les voyages de C. Colomb. Il s'agit donc d'une erreur de 18 siècles.... C'est à peu près comme si un écrivain moderne, voulant décrire la conquête des Gaules par César, détaillait *très gravement* le feu destructeur des mitrailleuses.... Un tel ouvrage serait difficilement consacré chef-d'œuvre. « Il Flaubert ricordava senza dubbio il Michelet, *Hist. rom.*, I, 227: « l'aloès africain y monte à 60 pieds ». L'opera del Desfontaines sulla flora tunisina, ch' egli cita tra le sue fonti, gli parlava dell' aloe come di una pianticella; ma quel ricordo del Michelet dovette restare scolpito nella sua fantasia.



CONCLUSIONE

Per una mente come quella del Nostro la ricerca erudita era già di per sè ricca di ricompense. Lo studio minuto che abbiamo fatto del suo poderoso lavoro di ricostruzione [1]) è tutto una conferma delle note parole con cui scusava agli amici la sua lentezza: « Un livre est pour moi une manière spéciale de vivre ». Esce dalle pagine che precedono una figura robusta di vecchio umanista, di lettore infaticabile, di annotatore immaginativo ed arguto. Croisset ricorda anche in questo il celebre torrazzo ove il signor di Montaigne postillava beatamente i suoi classici. Gli occorre uno sforzo di volontà per porre un termine alla sua crescente curiosità di studioso, per subordinare al loro scopo primo le sue dotte fatiche. Chè il Flaubert non era in grado di riconoscere, per quanto fosse vivo e spontaneo il suo amore alla reviviscenza critica del passato, che ci fossero altre forme per esprimerlo all'infuori di quella sognata [2]). Si era avventurato

---

[1]) Non dimentichi il lettore, se vuol valutare con esattezza tale lavoro, che noi ci siamo limitati a raggruppare una parte soltanto del materiale da noi raccolto e che ai nostri contributi bisogna aggiungere quelli – considerati come noti – degli altri studiosi di *Salammbô*: dell'Abrami, del Ferrère, del Fay, del Coleman, dello Hamilton.

[2]) Dovette sorridere di disprezzo il Flaubert quando si sentì osservare dal Sainte-Beuve (*art. cit.*, p. 87) che la forma più conveniente al suo soggetto sarebbe stata l'*itinerario* critico. « Savez-vous quelle eût été la forme la plus naturelle, la plus vraie à adopter, dans l'état actuel de la science, pour qui voulait nous entretenir de ce vieux monde punique? C'eût été d'écrire tout bonnement une relation de voyage, un *Itinéraire* sur cette côte de l'Afrique depuis les Syrtes jusqu'à Utique. On aurait décrit tout à son aise le pays et le paysage; on aurait montré les habitants, les races confondues ou persistantes.... L'amour de la vieille Carthage.... y aurait trouvé son compte; on

attraverso gli scogli della storia per giungere al vello d'oro dell'arte. Il ciclo dell'arte, come la storia dell'umanità, aveva secondo lui la sua fase scientifica, il periodo delle sistemazioni e delle analisi: doveva seguirgli un ritorno alla prima sintesi, ai confusi barbagli dell'*epoca barbara* [1]).

Nulla però nell'opera d'arte farà pensare all'immenso lavoro compiuto. L'artista si guarderà dal raccontare le avventure del critico. La sua vasta erudizione si chiamerà *osservazione* potente, istinto della minuzia rivelatrice, analisi sicura degli elementi essenziali; la sua visione unitaria della civiltà cartaginese si chiamerà senso delle segrete armonie onde risulta la vita. Nessuna chiosa, nessuna parentesi turberà la purezza della evocazione. L'artista si è fatto contemporaneo dei fatti che narra: li narrerà colla ingenuità di un contemporaneo.

Il Flaubert non ignorava i pericoli di un estetismo assoluto. Prevedeva le sorti esterne del libro: la negazione sommaria degli imbecilli incapaci di ammettere per vero ciò che trascende la loro ignoranza, incapaci d'immaginare che si possa rinunciare a far mostra della propria dottrina, soliti a misurare la competenza dalle note, dai rinvii, dalle appendici; era preparato a subire l'albagia professionale scandolezzata dall'incursione di un romanziere nel dominio archeologico. L'opera sarebbe rimasta incomprensibile ai più. Il suo tentativo per darci anche del passato una rappresentazione integrale, impersonale, impassibile,

---

en aurait refait l'histoire, en indiquant les lacunes, en restituant, à l'aide des fragments et du parti raisonnable qu'on en peut tirer, la religion, la politique, le caractère, les mœurs.... ». Il Flaubert non perdonò al Du Camp di avere composto un'opera tecnica, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie,* invece di condensare il vasto tesoro di notizie raccolto su quel soggetto in un'opera d'arte, in un romanzo.

[1]) *Not. de voy.* II, p. 358: « L'artiste non seulement porte en soi l'humanité, mais il en reproduit l'histoire dans la création de son oeuvre. D'abord du trouble, une vue générale, les aspirations, l'éblouissement, tout est mêlé (époque barbare); puis l'analyse, le doute, la méthode, la disposition des parties (l'ère scientifique); enfin, il revient à la synthèse prèmiere, plus élargie dans l'exécution ».

avrebbe urtato l'ottimismo facilone della massa come una mistificazione misantropica.

Anche se ci poniamo unicamente dal punto di vista dello scrittore, siamo costretti a riconoscere che la sua impresa è fallita. *Salammbô* non ha concretato il suo sogno dell'arte pura. Il senso di fatica che lascia in noi il volume ci avverte che non tutto in esso è giunto a risolversi in arte [1].

Sappiamo già che fu spesso vittima dei contrasti in cui lo avvolgeva la sua doppia qualità di storico e di poeta. Nulla importano le sue offese alla maestà del documento: è un bene che la storia, attraverso le nostalgie della sua anima, si sia trasfigurata in lirica e in epopea. Il male è che così non fu sempre. La storia ha troppe volte nociuto alla poesia.

Per quanto si sia proposto di nascondere la propria documentazione e di bandire dal suo romanzo tutto ciò che non fosse visione, emozione, armonia, benchè abbia buttato nel fuoco la prefazione – due mesi di lavoro – col grido « Mais non, pas d'explication! », sopravvivono nel romanzo parecchi frammenti espositivi – la descrizione della costituzione politica cartaginese, quella delle varie macchine da guerra, ad es. – coll' aggravante che allo stile didattico flaubertiano manca qualsiasi lucidità razionale. La profusione dei particolari descrittivi non ha sempre uno scopo pittorico; non sempre è in funzione del dramma. Si lamentano con un po' di ragione i suoi primi critici ch' egli non sappia « que décrire, décrire tout ce qu'il rencontre, tout ce qu'il voit, tout ce qu'il devine » [2]. Quest' abbondanza un po' mo-

---

[1]) Hanno molto scherzato i critici sulla pesantezza del libro, dovuta però per moltissima parte anche alla loro ignoranza. A. DE PONTMARTIN, *Nouvelles semaines littéraires*, Paris, 1863, p. 93, così esprime l'impressione d'insieme dell'opera: « Un ennui vaste, épais, tassé, touffu, cyclopeén, monumental, carré par la base, haut en couleur, rutilant, flamboyant, truculent, humide et numide, punique et unique, un ennui de la force de cinq mille Carthaginois massacrés par dix mille Barbares, ou de vingt mille mercenaires écrasés par trois cents éléphants ».

[2]) SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *art. cit.*, p. 858.

notona di accessori decorativi, sotto cui spariscono talvolta le linee dell'azione, tradisce anche una intenzione extra-artistica: quella d'istruire quanto più possibile il proprio lettore sull'oggetto preso a trattare.

Più ancora che questi elementi insegnativi francamente accettati rompono la bella luminosità del lavoro le considerazioni logiche sottintese, presupposte in chi legge. La visione dello scrittore dev'essere completata, quasi ad ogni momento, da una dottrina specialissima. Abbandona presto il romanzo chi non possa aggiungere in qualche misura per conto proprio, con uno sforzo che spezza o ritarda l'emozione estetica, l'introduzione storica che l'autore ha soppressa, le notizie positive essenziali ch'egli ha taciute.

È impossibile, nei lettori di *Salammbô,* quella *unità di assentimento* – per servirmi dell'espressione usata dal grande Manzoni – quella continuità d'illusione, diremmo noi, senza cui il lavoro artistico vien meno al suo scopo. La realtà che vi è descritta è troppo lontana dalla moderna, l'umanità vi è presentata in una crisi troppo sinistra, perchè il lettore possa reprimere l'impertinente domanda: È inventato od è vero? Nessuno si chiede leggendo la *Jeune Tarentine* se abbia un substrato reale; se lo chiede ciascuno leggendo l'episodio di Moloch. Lo sfondo antico ha reso più semplice ad altri il còmpito sacro dell'arte per l'arte, rendendo meno facile al pubblico l'interpretazione utilitaria dell'opera, fornendo un cielo più terso ai fantasmi. Qui germoglia troppo facilmente dalla realtà estetica il dubbio, il freddo giudizio. Troppo spesso si rompe l'incanto. Sulla fondatezza storica del romanzo possiamo ragionare noi eruditi, quando facciamo l'erudito; non ne deve discutere il lettore quando si abbandona serenamente, senza preconcetti, alle sue magie. Il Flaubert non ha trovato la prospettiva conveniente per rendere verisimile la verità. La sua risposta al Froehner ha aumentato nel pubblico la fede nelle sue parole, ma ha pure affermato più nettamente le sue ambizioni di storico, legittimando vieppiù il diritto di giudicarlo come tale. L'assenso estetico è pieno soltanto

quando l'artista non ripete la storia ma la completa e si limita a dirti come Dante – il più grande poeta-storico ch'io conosca – « quello che tu non puoi avere inteso » : il dramma interiore dei suoi eroi.

Cozzano tra di loro in *Salammbô* due diverse concezioni della storia. Abbiamo mostrato con che salda coerenza fantastica sieno uscite dalle sue ricerche e dalle sue riflessioni le grandi espressioni simboliche della vita punica. In ognuno dei suoi esseri eccezionali, in Tanit e Moloch, in Salammbô e Mâtho, in Amilcare ed Annone, e via dicendo, abbiamo veduto giganteggiare uno dei caratteri della città e della razza, una corrente dei tempi. Sollevati ad un'altezza più che umana, i personaggi di *Salammbô* hanno bisogno, per conservare la loro bellezza solenne, di un'atmosfera da melodramma; non possono agire che in un'azione che oltrepassi il reale e paia un simbolo anch'essa. Per un artista portato dalla propria tempra a questa forma geniale di rievocazione, nessuna lettera è sacra; quello che conta è lo spirito, quale si sprigiona intuitivamente dal complesso dei testi. Sappiamo già che questo è molte volte il caso del nostro Flaubert. D'altra parte, lo vediamo pure attaccato pedantescamente, puerilmente ad un testo particolare: quello che suscitò i suoi primi fervori fantastici, su cui modellò la prima trama del suo romanzo. Ai suoi occhi il racconto di Polibio è per eccellenza *la storia,* la realtà inesorabile, il fatto. I personaggi della sua fantasia non hanno quasi più nulla in comune con quelli della realtà storica; il dissidio tra la sua visione simbolica e l'angusta favola polibiana lo costringe a modificare a capriccio il corso stesso degli eventi. Con tutto ciò egli s'immagina di ripetere fedelmente Polibio, di ridarci, più completo e più vivo, il racconto della guerra dei mercenari. Appare dalle sue lettere quanto gli abbia costato qualche volta questa pretesa fedeltà al suo modello. Lo schema che questo gli offriva poteva inquadrare splendidamente parecchi dei suoi motivi fondamentali: il banchetto, l'ecatombe a Moloch, gli orrori disperati della fame, le orgie selvagge del trionfo. Ma al Flaubert avrebbero dovuto bastare questi spunti che si fon-

devano spontaneamente col suo concetto centrale; o doveva, in caso diverso, porre al centro dell'opera un altro concetto, lasciare libera la fantasia, riconoscere con coraggio, come farà troppo tardi, che il protagonista dell'opera non è la massa dei mercenari, ma Cartagine. Risalgono a questo errore iniziale i due difetti maggiori dell'opera. Si stacca troppo sopra la realtà solidamente umana tramandata da Polibio l'intreccio fantastico ideato dallo scrittore. Sentiamo inoltre, nonostante la semplicità tragica delle linee essenziali, che lo sviluppo intimo dell'azione non è il raggiare spontaneo di un'unica idea originaria; l'architettura del libro, ispirata soprattutto a Polibio rispecchia troppo la casualità della vita vera. Vi sono penetrate ripetizioni e lungaggini che nocciono alla limpidezza del quadro. L'episodio di Annone a Sicca e quello successivo di Giscone hanno troppi tratti in comune. Tutto il capitolo *En campagne* è pesante ed oscuro. I fatti vi sono trascritti per puro sforzo di volontà, per semplice omaggio alla fonte ritenuta inviolabile.

Lo sforzo per far contenere al breve racconto originario tutta la sua visione dell'antichità e dell'oriente, la convinzione pericolosa che la densità del significato aumentasse le proporzioni epiche del dramma e degli eroi, gli fecero costruire dei simboli troppo complessi. Non alludo con questo al suo modo nuovo di tipificare la realtà psichica, modellando al primo piano del quadro, anzichè delle nature comuni, di ogni giorno, come in *Madame Bovary,* delle creature di eccezione. Anche questo ha compromesso, non c'è dubbio, la popolarità del lavoro, ma solo per la pigrizia e la povertà interiore del pubblico. Alludo ai veri e propri enimmi, nati dal travaglio eccessivo del suo pensiero sopra i primi fantasmi. Basta ricordare il pitone nero di Salammbô. Una parte del libro è sciupata da una meschina allegoria: le due apparizioni dello *zaïmph* alla figlia di Amilcare. Conosciamo il motivo romanzesco centrale: l'andata di Salammbô alla tenda di Mâtho per ricuperare il velo sacro. La vista dello *zaïmph* veniva così a coincidere colla conoscenza materiale dell'amore: le curiosità della religiosa e della vergine, che si erano

fuse nell'ossessione unica del peplo misterioso, erano così soddisfatte ad un tempo. Il Flaubert si compiacque dell'equivoco scurrile su cui veniva ad imperniarsi la situazione. Ne trasse un tema simbolico, facendo corrispondere alle tappe della vergine nella conoscenza dell'amore un progresso nella conoscenza del velo. Si analizzi la scena in cui Mâtho, penetrato nella camera di Salammbô, spiega per la prima volta dinanzi ai suoi occhi il peplo della dea. Non può sfuggire a nessuno che l'artista stesso ha sentito la necessità di subordinare in qualche modo quella prima avventura alla scena centrale della tenda. Invece di contentarsi d'ingenui artifizi avrebbe dovuto sopprimere l'episodio, trasformando il suo schema generale, o rinunciare a fare dello *zaïmph* un simbolo osceno. « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit ». Si riflette in questa chiusa tutta la complessità enimmatica dell'eroina. Chè non mi sembra ammissibile il Flaubert abbia qui pensato soltanto al modo con cui il popolo di Cartagine si spiegò la sua morte. Muore il genio di Cartagine? Muore la passione antica? O l'artista ha voluto solo esprimerci la passività tragica della donna orientale avvinta per sempre a chi le ha dato il primo bacio?

L'opera è nettamente inquadrata nella rivolta mercenaria. Da un capo all'altro, sulla nerezza uguale dello sfondo, gli amori di Salammbô e di Mâtho segnano un arco brillante. Gli episodi, i capitoli si corrispondono con simmetria palese. La terribilità del racconto sale via via ad intensità sempre maggiori. I tre ultimi capitoli realizzano un crescendo di orrore non raggiunto da nessun altro artista. E fu un colpo di genio l'aver capito che il supplizio di un solo può superare in potenza tragica i massacri in massa. Nonostante questo, manca a *Salammbô* il *pathos* vibrante che avvince. Ci dà la sonnolenza strana dei bombardamenti prolungati. Si resta scossi e indifferenti ad un tempo. La ragione profonda di questa incuriosità va forse cercata nell'intima struttura del libro. Nell'assenza di un forte intreccio che afferri il lettore, il solo enimma che potrebbe tenerci in so-

speso è Cartagine stessa, è l'oriente antico: attendiamo che il Flaubert c'inizi a quel mondo lontano. Ora egli non gradua, non suddivide la sua rivelazione. Cartagine è tutta in ciascun episodio del libro. I quindici capitoli di *Salammbô* non sono, come l'autore pensava, i blocchi sovrapposti di una piramide; sono le colonne tutte uguali di un portico. Ognuno di essi è un'opera a parte. Il Flaubert profonde in ogni capitolo tutto se stesso, esaurisce in ciascuno la serie emozionale che ha domandato all'intero volume. Questa loro compiutezza li isola. Per gustarli bisogna viverli a parte, come li ha vissuti a parte l'autore. Per comprendere con che passione esclusiva il Flaubert si assorbiva tutto nel capitolo che stava scrivendo, basta pensare ai suoi morti risuscitati, alle mille irrazionalità clamorose ond'è sparso il romanzo [1]).

La frase è anch'essa isolata, voluta, riboccante. Non il respiro sereno delle immagini, ma la condensazione laboriosa delle idee, l'innesto dei particolari stupefacenti, lo studio di adeguare collo schematismo rude la brutalità dei fatti. Stona qua e là qualche breve spunto di parodia.

---

[1]) Hanno sentito quest' assenza di gradazione emozionale anche i suoi ammiratori più fervidi, da G. Sand (*op. cit.*, pp. 309-10) al Gautier (*L'Orient*, t. II, pp. 292 sgg.). L'articolo di quest'ultimo è, tra quelli usciti quando comparve il volume, il più atto a mostrarci quali fossero le intenzioni artistiche del romanziere e quali fossero gli spiriti per cui *Salammbô* poteva essere la più violenta e la più alta delle sensazioni intellettuali. Orbene, vi leggiamo, dopo un riassunto minuto del 1° capitolo: « C'est ainsi que s'ouvre ce livre splendide et monumental. Devant cette merveilleuse peinture d'une composition si multiple et si compliquée, d'un dessin si robuste et d'une couleur si chaude, où revivent avec leurs traits caractéristiques, leurs costumes restitués, leurs attitudes nationales, tous ces types oubliés de peuples barbares, on craint que l'auteur, mauvais ménager de ses ressources, n'ait donné dés le début son suprême effort et commencé par ce qui aurait dû être le tableau final ». Si affretta a soggiungere che nessuna tela può esaurire la tavolozza del grande scrittore. Ma gli fa velo l'amicizia. Dopo l'analisi del 1° capitolo, si trova egli stesso esaurito; non sa più che cosa osservare; ed il suo riassunto, già così caldo, così intimo, così fraterno, diventa monotono, impreciso, in qualche punto sbagliato.



Una ragione più grave spiega l'insuccesso del libro presso la maggior parte del pubblico. Come abbiamo mostrato al principio di questo lavoro, il viaggio fantastico del nostro scrittore a Cartagine non era soltanto una bizzarria letteraria: era una necessità psicologica. Gli stessi bisogni non esistevano per la massa. Sono rari in ogni tempo gli uomini dalle mille vite, curiosi della millenaria tragedia umana, oppressi dal mistero insoluto, desiderosi di dimenticare sotto altri cieli la laidezza dei tempi. Il lettore comune può sentirsi soltanto contemporaneo di un'umanità molto vicina, o agitata dalle sue stesse passioni.

Anche i critici più delicati hanno espresso il rammarico che uno scrittore così grande non abbia saputo ribellarsi più presto alle sue ammirazioni giovanili e liberare la sua personalità vigorosa raccontando se stesso, raccontando le miserie dei contemporanei, i loro sogni, i loro amori, le loro pazzie.

I nostri lettori sono ormai in grado di scorgere, di là dalla superficie ingannevole, il profilo pensoso dell'artista. Abbiamo visto quali profonde radici abbia l'opera nella sua anima. Non ci stupiamo di ritrovare anche in *Salammbô* l'*io* dolente che piange sotto l'apparente impassibilità di *Madame Bovary.* È lo stesso pessimismo totale.

E non è vero d'altra parte che sia assente da *Salammbô* la realtà contemporanea. A questa nostra storia delle origini di *Salammbô* va aggiunta un'ultima peripezia. Durante la lunga stesura la psiche dell'autore si evolve ed il nuovo Flaubert si esprime anch'esso nell'opera. Al contatto della vita antica si precisa meglio la sua coscienza d'uomo moderno; si accentua, mercè quel continuo parallelo, il suo ideale morale. Gli eroi del romanzo s'ingigantiscono nel contrasto. Sorgono a poco a poco di fronte ad essi i loro contrari, i personaggi del romanzo futuro, della nuova *Éducation sentimentale.* Scrive il primo giugno del 1859: « À mesure que je me plonge plus avant dans l'an-

tique le besoin de faire du moderne me reprend et je *cuis* à part moi un tas de bons hommes ». *Salammbô* e l'*Éducation sentimentale* sono inseparabili l'una dall'altra; sono le due facce opposte di una medesima concezione. La brutalità potente del mondo antico suona disprezzo per la nostra fiacchezza. L'apparente contraddizione tra il pessimismo imperturbabile del Flaubert e la sua attività poderosa ha anche qui il suo contraccolpo. Benchè cerchi di sfuggire alle formule preconcette, al dualismo ideologico dei giusti e dei reprobi, agli Eden del passato e a quelli dell'avvenire, ricade anche lui in un suo vago edenismo; proietta anche lui nel passato un suo sogno di super-umanità, ripetendo, nell'illusoria obbiettività della visione storica preferita, il suo vecchio rimpianto dei tempi non revocabili « quando si poteva aspirare ad esser felici ». L'antichità violenta da lui evocata era pure, nel volger dei tempi, ciò che più si avvicinava al suo sogno. Soltanto allora le energie umane si erano sviluppate nella loro pienezza, diritte, grandi, inflessibili. Solo allora aveva sfolgorato in tutta la sua bellezza la plastica nudità delle forme e degli istinti. Egli odiava la vita, perchè la vita non esisteva per lui se non nelle ebbrezze supreme: era il libero spiegarsi degli istinti nella gran festa del mondo, era soprattutto la tensione eroica della volontà, l'unità di tutto l'essere verso uno scopo degno. Non l'avrebbe odiata se fosse stato un antico, se non avesse avuto per spettacolo quotidiano il naufragio delle piccole volontà brancicanti dietro scopi meschini [1]).

Salammbô può consolare il suo edenismo, appagare la sua chimera orientale; è l'incendio delle passioni primitive, è la lotta per la vittoria definitiva o la definitiva sconfitta. Ma per colorire il suo Eden è obbligato a infoscarlo; per divertirsi dev'essere triste. Il suo maggior piacere sta nel caricare le tinte: « Soyons féroces!... Versons de l'eau-de-vie sur ce siècle d'eau sucrée! Noyons le bourgeois dans un grog à XI mille degrés et

---

[1]) A questi concetti cerco di dare il conveniente sviluppo in una mia opera d'insieme sul Flaubert per ora inedita.

que la gueule lui en brûle, qu'il en rugisse de douleur! » 1). Il tono è allegro, ma non è che un lampo sul fondo cupo della sua tristezza. Riconosce egli stesso che nel suo libro l'umanità è calpestata [2]). L'umanità moderna soprattutto.

C'è anche alla base di *Salammbô* una ispirazione morale. Nella sua opera antica il Flaubert riprendeva sotto altra forma il programma morale della *Bovary:* la critica sottile spietata dolorosa della società contemporanea, la denuncia del male umano.

---

[1]) *Corresp.* III, p. 302.

[2]) Vedi lettera ad A. Bosquet del 24 agosto 1861 (*Corresp.* III, p. 299).



INDICE DEI NOMI E DELLE COSE NOTABILI

INDICE DEI NOMI E DELLE COSE NOTABILI

(I nomi d'autore in maiuscoletto e i titoli d'opera con asterisco designano le fonti del romanziere. Sotto la voce *Salammbô* sono elencate, per ordine numerico, le pagine del romanzo che sono oggetto di speciale commento in questo volume).



